Natalia Lapşina

mir iskusstva

Editura Meridiane

mir iskusstva

„Mir iskusstva" a provocat la un moment dat – așa cum arată Louis Réau – „o mișcare de renovare a artei decorative, în special a decorului de teatru și a ilustrației de carte, care a cîștigat toată Europa. Pentru prima dată, Rusia a exportat – adaugă istoricul de artă francez – forme noi de artă și a trimis în străinătate artiști care nu mai veneau ca elevi, ci ca inițiatori". Se are în vedere, firește, inițierea și organizarea „baletelor ruse", adică a acelor „sezoane pariziene" care au demonstrat succesele culturii ruse în muzică, balet, operă, pictură și teatru, succese integrate unui susținut efort conștient de realizare a unei sinteze a artelor.

Vasile Florea

Lei 16,50

PARTEA ÎNTÂI

N. Lapşina
„Mir iskusstva"
Izdatelstvo „Iskusstvo"
Moskva, 1977

Natalia Lapşina

mir iskusstva

Traducere şi prefaţă de
VASILE FLOREA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1980

Pe copertă:

L. BAKST
Schiță de decor pentru baletul „După-amiaza unui faun" (fragment).

Prefață

O monografie cum este cea de față, pe care editura „Iskusstvo" din Moscova o punea la îndemîna cititorilor sovietici în anul 1977 — sub semnătura unei cercetătoare cu experiență, autoare a mai multor cărți și studii, inclusiv despre fenomenul în cauză* —, era de multă vreme așteptată. Și pe bună dreptate, deoarece, chiar dacă luăm în considerație unele articole sau unele capitole integrate în ultima vreme unor lucrări de sinteză, de genul celei la care facem trimitere în nota de subsol, putem spune că despre „Mir iskusstva" s-a scris totuși încă prea puțin. Ca să susținem afirmația, este destul să arătăm că prima și ultima încercare monografică de ținută științifică pe această temă datează din 1934. Dar și aceasta, cu toate meritele incontestabile ce-i pot fi recunoscute, purta în mod fatal amprenta dogmatismului prezent în scrierile epocii și, de aceea, o oarecare circumspecție în considerarea ei se impune.

Au existat, desigur, o mulțime de referiri la adresa mișcării respective și înainte de această dată. Sînt cele din presa vremii: medalioane de artiști, cronici de expoziție sau de spectacole, articole, eseuri, dări de seamă etc... Dar și acestea

* Vezi capitolul „Mir iskusstva" în lucrarea „Russkaia hudojestvennaia kultura konța XIX — naciala XX veka" (1895—1907) Partea II, Moscova, 1969.

păcătuiesc, la rîndu-le, de lipsa unui recul în timp care să permită o perspectivă clară asupra evenimentelor şi actelor de cultură comentate. Atitudinea partizană, rivalităţile de tot felul, prejudecăţile, limitele în înţelegerea unui aspect sau altuia al fenomenului nu le permit contemporanilor mişcării „Mir iskusstva", fie ei dinlăuntrul sau din afara acesteia, să se detaşeze în critici obiectivi. Astfel încît, asemenea vastului material de arhivă existent, asemenea operelor înseşi, prezente şi ele în muzee, opiniile exprimate atunci în presă au doar meritul de a se constitui ele însele în izvoare, deci în material de studiu pentru cercetătorul actual.

Sîntem, aşadar, în faţa unei lucrări aşteptate, menite să întregească tabloul de ansamblu al istoriei artei ruse cu un capitol de o reală importanţă. Anticipînd în cîteva cuvinte ceea ce paginile cărţii vor demonstra amănunţit, trebuie să spunem că prin „Mir iskusstva" (în traducere = „Lumea artei"), se desemnează o largă mişcare din arta rusă de la sfîrşitul sec. al XIX-lea şi începutul secolului nostru. Mişcarea respectivă animată de cîţiva membri fondatori, grupaţi în jurul unei reviste cu acelaşi titlu, a antrenat pe mai multe planuri (pictură, grafică, ilustraţie de carte, mobilier, scenografie), multe forţe artistice, prin natura preocupărilor, prin căutările stilistice respective, prin relaţiile strînse cu simbolismul din literatura vremii, ea integrîndu-se categoriei artistice care de la ţară la ţară s-a numit în chip diferit: „Art nouveau", „Modern Style", „Jugendstil", „Sezession", sau (la noi) „Arta 1900". Fără a se identifica întrutotul cu acest fenomen care în Rusia poartă numele de „Modern", „Mir iskusstva" acoperă în cea mai mare parte sfera curentului respectiv, în unele privinţe şi depăşind-o, cum, prin unele întreprinderi ale sale (organizarea de expoziţii mixte cu participarea artiştilor ruşi şi străini, iniţierea „Baletelor ruse") depăşeşte chiar cadrul de manifestare naţională.

Nu este, în sfîrşit, de prisos să arătăm că în sprijinul caracterului actual, al oportunităţii acestei

cărți, implicit al traducerii ei în limba română, mai vine și faptul că în ultimii ani s-a putut observa, pe plan internațional, un interes sporit față de manifestările artistice tipice pentru faimosul „fin de siècle" XIX. „Arta 1900" a făcut în mai multe țări obiectul a numeroase studii, și un soi de retrospectivism, lesne de constatat chiar și în practica artistică, în muzică, precum și în unele aspecte ale modei retro, pare să cîștige tot mai mulți aderenți.

Să fie oare faptul că noi înșine ne apropiem vertiginos de un „fin de siècle" al nostru la originea acestui fenomen? Să ne simțim oare solidari cu acești înaintași care, iluzionîndu-se că trăiesc o adevărată „belle époque", se pregăteau să păşească plini de speranțe în secolul XX și, pe această bază, să încercăm a stabili cu ei unele consonanțe spirituale? Sau poate nu trebuie să vedem în aceste studii decît preocuparea firească și puțin tardivă, dar tocmai de aceea cu un oarecare accent justițiar, de a plasa la locul cuvenit, în ordinea valorilor culturale ale umanității, o fecundă și originală mișcare artistică peste care, luați prin surprindere și purtați prea repede de avalanșa altor curente, istoricii de artă au trecut cu prea multă ușurință? Cel puțin în cazul cărții de față acesta din urmă pare să fie răspunsul valabil. În adevăr, există față de mișcarea „Mir iskusstva" o datorie de îndeplinit, o reparație de făcut din partea istoricilor de artă care nu numai că s-au ocupat prea puțin de ea, așa cum am arătat, dar, atunci cînd au făcut-o au judecat-o și prea aspru. În două etape și din două direcții diferite i-a atacat posteritatea pe „miriskusnici". Prima dată au făcut-o chiar cei cărora „Mir iskusstva" le-a netezit drumul — adică artiștii din avangardă care, depășind la un moment dat, în materie de îndrăzneală creatoare și de inventivitate formală, experiențele promovate de „Mir iskusstva", au început s-o caracterizeze pe aceasta din urmă drept caducă, îmbătrînită, conservatoare. A doua oară, atacul, dovedindu-se
7 de astă dată și mai intransigent, mergînd pînă

la o intoleranță absolută față de moștenirea artistică a mișcării, s-a produs și a durat mulți ani, în timpul dominației maxime a dogmatismului, cînd fenomenul „Mir iskusstva" era considerat drept o mișcare formalistă, idealistă, decadentă, promotoare a artei pentru artă.

Avînd la origine ambițiile unui grup de liceeni, așa-zișii „pickwickienii de pe Neva", pe care autoarea cărții îl compară, pe bună dreptate, cu cercul literar artistic al Liceului Condorcet, socotit de Charles Chassé drept „leagăn al nabiștilor", „Mir iskusstva" este, într-un fel, corespondentul rusesc al mișcării „Nabi", afirmație întărită și de multiplele contacte dintre reprezentanții celor două grupări. Este o apropiere pe care, subliniind-o, căutăm să fixăm cît mai precis locul „miriskusnicilor" în istoria artei universale. Diferențele se impun însă în modul cel mai pregnant, ele decurgînd din înseși condițiile istorice radical diferite. Și nu ținem să le punem în evidență pe cele social-politice asupra cărora autoarea a insistat suficient. Ne mărginim doar la a face observația că, în timp ce în Franța „nabiștii" veneau după o îndelungată experiență impresionistă, care subminase prestigiul academismului, netezind astfel calea curentelor moderne postimpresioniste, „miriskusnicii nu fuseseră precedați în Rusia de un impresionism propriu-zis. De aceea, sarcina asumată de ei, și anume de a întinde o punte de trecere spre tărîmul curentelor de avangardă, a fost mult mai anevoioasă decît rolul jucat de oricare dintre artiștii apuseni care și-au propus și au reușit să depășească Impresionismul, fie aceștia „nabiștii" în frunte cu Gauguin, fie ei Cézanne, Toulouse-Lautrec sau Van Gogh.

Ca să facă o breșă în zidul artei ruse de pînă la ei, artă dominată de academism și de „neoacademismul" atotputernic al „peredvijnicilor", cantonați și ei în formule destul de conservatoare în ceea ce privește forma, n-a fost ușor. Și numai dacă ne vom reprezenta amploarea dificultăților unei atari întreprinderi, vom înțelege și aprecia corect rolul nu lipsit de contradicții îndeplinit de

„Mir iskusstva" în pregătirea terenului pe care avea să se angajeze și să evolueze mișcarea rusă de avangardă.

Dacă ar fi numai deschiderea largă practicată spre Occident, și încă ar trebui să li se recunoască un mare merit. Căci, spre deosebire de peredvijnici, care se izolaseră în cercul unor probleme naționale specifice, rupînd-o cu tradiția ce data încă din timpul lui Petru cel Mare, de colaborare și osmoză cu arta Occidentului, „miriskusnicii" devin receptivi la sugestiile artei apusene chiar cu riscul de a-și atrage învinuirea de cosmopolitism. Învinuire numai în parte adevărată, de altfel, dacă ținem seamă și de reversul medaliei, întrucît, așa cum constata încă Réau, nu-i mai puțin adevărat că „Mir iskusstva" a putut provoca la un moment dat „o mișcare de renovare a artei decorative, în special a decorului de teatru și a ilustrației de carte care a cîștigat toată Europa. Pentru prima dată de la origini, Rusia a exportat — adaugă istoricul de artă francez — forme noi de artă și a trimis în străinătate artiști care nu mai veneau ca elevi, ci ca inițiatori, nu pentru a lua, ci pentru a da lecții". Este avută în vedere, bineînțeles, în primul rînd, inițierea și organizarea „baletelor ruse" adică a acelor „sezoane pariziene" care — cum arată D. Sarabianov, subjugă Europa, demonstrînd succesele culturii ruse în ansamblu și în diversele ei ramuri de manifestare: muzică, balet și operă, pictură și teatru..." pe calea „...realizării unei sinteze a artelor..."

Cît a fost de important rolul jucat de „Mir iskusstva" pentru destinul artei moderne în general și cît este de actuală și astăzi moștenirea artistică a grupării respective s-a putut constata încă odată cu prilejul grandioasei, deși controversatei expoziții „Paris—Moscova", deschise în anul 1979 la Centrul național de artă și cultură Georges Pompidou din Paris. Dacă Pontus Hulten, comisarul general al expoziției menționate, putea să scrie în prefața catalogului (pag. 17) despre Paris și Moscova ca despre „deux véritables capitales

de l'art", aflate în perioada 1900—1917 în strînse relaţii de colaborare, un motiv pentru aceasta i l-a dat, fără îndoială, activitatea artiştilor de la „Mir iskusstva", care iniţiase o atare colaborare. Iar dacă, în acelaşi catalog, Vadim Polevoi, unul dintre comisarii sovietici ai expoziţiei, referindu-se evident la experienţele avangardei, arată că „avem raţiuni întemeiate să afirmăm că marile direcţii ale dezvoltării artei în secolul XX trec prin Paris şi Moscova" se poate afirma că aceste direcţii îşi au obîrşia, printre altele, şi în activitatea „miriskusnicilor".

Dar autoarea cărţii de faţă pune suficient în evidenţă contribuţia pe care a avut-o „Mir iskusstva" la maturizarea şi modernizarea artei spectacolului, şi face inutilă insistenţa noastră asupra acestei activităţi. Ar fi inutil, de asemenea, să ne oprim asupra retrospectivismului care constituie una din trăsăturile primordiale ale mişcării, deoarece şi acest aspect este pe deplin elucidat de autoare, aşa cum aceasta epuizează şi problemele legate de ilustraţia de carte, de arta aplicată, de activitatea expoziţională etc....

În dorinţa de a pune cîteva accente cu caracter de concluzii, vom sublinia totuşi — ceea ce ni se pare că autoarea n-a făcut îndeajuns — un mare merit al mişcării „Mir iskusstva", şi anume acela de a fi reabilitat *forma* şi de a fi acordat o mare importanţă *tehnicii*, măcar că avea să o facă uneori în dauna unor semnificaţii majore ale conţinutului imaginilor. În ciuda reproşurilor de diletantism ce veneau din partea academiştilor şi a „peredvijnicilor", în pofida formării lor ca autodidacţi în materie de meşteşug, opera pictorilor fondatori ai mişcării discutate este, orice s-ar spune, de un înalt profesionalism. Cultul formei, intelectualismul imaginii, tendinţa spre stilizare, gustul pentru arabescul desenului, pentru preţiozitatea materiei, pentru rafinamentul cromatic, şi aderarea la cele mai diverse efecte (decorativism, grafism, tonuri reci, opalescente, aplatizare a volumelor, chiar un fel de „cloazonism" caracteristic nabiştilor şi „Artei 1900", în general),

deci totul sau aproape tot ce era legat de modalităţile de expresie contrasta în mod evident cu stilul mai conservator, mai rudimentar, mai lipsit de strălucire al „peredvijnicilor". Numai că vigoarea întîlnită la aceştia din urmă este de multe ori absentă din opera „miriskusnicilor". Lipsa de vlagă, un aer efeminat parcă, la unii dintre ei, chiar maladiv, de o frumuseţe rece şi perversă, la alţii, constituie şi ele trăsături definitorii care, coroborate cu lipsa de aderenţă a unora dintre artiştii respectivi la evenimentele social-politice ale vremii lor, au putut atrage asupra membrilor grupării calificativul de „decadenţi". Acest calificativ pe care un critic ca V. Stasov îl acorda cu prea multă uşurinţă chiar unui artist grav şi cu o acută conştiinţă profesională ca Vrubel, este cu atît mai nedrept cu cît, în timpul revoluţiei din 1905, tocmai artiştii legaţi mai mult sau mai puţin de „Mir iskusstva" (Lansere, Dobujinski, Serov, Bilibin) au fost cei mai incisivi în condamnarea ţarismului (v. grafica lor satirică).

Aşa cum se constată şi într-o recenzie recentă*, cititorul acestei cărţi se află, fără îndoială, pentru prima oară în prezenţa unui atît de bogat material despre fenomenul în cauză, strîns şi prelucrat cu laborioasă trudă de către autoare. În plus, materialul este sistematizat judicios în şase capitole care tratează, nu atît prin juxtapunere, cît într-o indisolubilă interpenetraţie, diferitele aspecte legate de activitatea artiştilor de la „Mir iskusstva". Şi totuşi, la sfîrşitul lecturii, o nedumerire persistă. Nu se înţelege, de pildă, de ce autoarea nu se opreşte într-un capitol special, fie el şi foarte restrîns, pentru a schiţa liniile mari ale activităţii literar-filosofice depuse în paginile revistei „Mir iskusstva" la care au colaborat, cum se ştie, personalităţi ca Filosofov, Rozanov, Merejkovski, Belîi, Balmont, Blok, Briusov, Zinaida Hippius ş.a., deci unii reprezentanţi de frunte ai simbolismului rus, fără a căror contri-

* C. Burman, *Kniga o russkom iskusstve naciala veka*, în „Iskusstvo" nr. 12, 1979.

buție nu se poate înțelege pe deplin nici caracterul contradictoriu al dezvoltării artei plastice din acea vreme. O explicație a acestei omisiuni întrezărim totuși. Neavînd formație de critic literar, autoarea a lăsat, se vede, în mod premeditat, deși fără s-o mărturisească, în afara preocupării sale activitatea literar-filosofică din paginile revistei. Ne este însă și mai greu să înțelegem de ce, în analiza uneori poate excesiv de amănunțită a operelor luate în discuție, autoarea s-a oprit exclusiv asupra membrilor fondatori ai grupului (Benois, Somov, Bakst, Lansere, Dobujinski și bineînțeles Diaghilev), lăsînd la o parte opera altor artiști care s-au implicat, ce-i drept, numai temporar sau parțial, dar nu mai puțin concludent în mișcare (Vrubel, Serov, Roerich, Maliutin, Bilibin, Golovin, Kustodiev, Ostroumova-Lebedeva, Grabar, ș.a.)

Dacă cercetarea ar fi fost extinsă fie și numai asupra unei părți din opera acestora, am fi înțeles poate mai bine adevăratele dimensiuni ale mișcării, multiplele ei fațete, contradicțiile din interior ca și legăturile cu exteriorul. Adevărul este că, fără aportul artiștilor menționați mai sus, majoritatea din ei moscoviți, mișcarea „Mir iskusstva", al cărei nucleu era format exclusiv din pictori ce-și desfășurau activitatea la Petersburg, tindea să capete un caracter prea restrîns. Și chiar dacă nu s-a putut ajunge niciodată la o osmoză deplină între artiștii din cele două capitale, „arta de cabinet" a „miriskusnicilor" nefiind pe placul moscoviților, nu-i mai puțin adevărat că unii artiști ca Vrubel, Serov, Grabar au reprezentat adevărate verigi de legătură între cele două centre, contribuind din plin la atenuarea deosebirilor de vederi existente. Ar fi fost, fără îndoială, foarte instructivă, în acest sens, analizarea raporturilor întreținute de „miriskusnici" cu organizația moscovită rivală, intitulată „Uniunea artiștilor ruși". În anii 1902—1903 această organizație va începe să pună în umbră „Mir iskusstva" și să-i ia, în cele din urmă,

locul pe scena artistică a țării, cel puțin în materie de expoziții. Dar nu numai atît. Departe de a fi aderat formal la „Mir iskusstva", unii dintre artiștii menționați au premers mișcării respective în ceea ce privește unele inovații sau au depășit pur și simplu, în unele domenii, realizările obținute de principalii protagoniști. Cazul cel mai ilustru îl constituie Mihail Vrubel (1856—1910), a cărui creație, profund originală, răspunde pe multe planuri nevoilor spirituale și exigențelor epocii sale. Simbolist consecvent, avînd drept corespondent în literatură pe poetul Valeri Briusov, iar în muzică pe Skriabin, Vrubel nu are pe plan filosofic și ca temperament mai nimic comun cu „Mir iskusstva". Departe de estetismul gratios promovat de aceasta, el este mai degrabă un moralist și un vizionar devorat de pasiuni, obișnuit să asocieze la negația lumii în care trăiește, o lume fantastică ce-și are sursa de inspirație în mitologie, în literatura rusă și universală, în eposul popular. Dacă nota gravă și tensiunea dramatică ce-i caracterizează fiecare lucrare îl situează la un pol opus de „miriskusnici", în schimb, cercul său de preocupări, ca și morfologia artei sale, cu alte cuvinte stilul său, îl plasează fără drept de apel în sfera largă a „Artei 1900", adică a așa-zisului *Modern* rus. Tocmai prin această latură se și întîlnește el cu „Mir iskusstva", căci în adevăr, în toate domeniile în care s-au afirmat „miriskusnicii" îl aflăm în frunte, devansîndu-i pe aceștia și în virtutea vîrstei sale mai înaintate, dar și datorită spiritului său iscoditor, inventiv, neliniștit. Așa se face că în toate sferele de activitate dragi „miriskusnicilor", și anume în grafica de carte, în plastica mică (majolică) în arta aplicată (practicată în cercurile de la Abramțevo și Talașkino), în scenografie, el este un adevărat deschizător de drumuri. Deosebit de proeminent este aportul său în arta spectacolului (scenografie și costume) multe dintre trăsăturile ce
 vor caracteriza decorativismul sintetic al așa-zi-

selor „Balete ruse" organizate de Diaghilev după 1909, la Paris, putînd fi găsite în scenografia unui spectacol ca „Povestea țarului Saltan" (opera lui Rimski-Korsakov, după Pușkin) realizată de Vrubel încă din anul 1900.

O mare pondere și prestigiu conferă, apoi, mișcării Valentin Serov (1865—1911) care aderă la „Mir iskusstva" în ultima parte a vieții sale. El își începuse cariera ca impresionist, creînd printre altele cunoscuta *Fată cu piersici*, după care, maturizîndu-se în preajma „peredvijnicilor", va realiza mai multe opere pătrunse de patosul social al acestora, dar cu mijloace artistice mai evoluate, ce ne îndreptățesc să vorbim despre un realism serovian. Distingînd în opera lui Serov două etape, I. Grabar găsește că în prima din ele prevalează caracterul, iar în cea de a doua stilul. În adevăr, în a doua și ultima etapă importantă a operei sale Serov este foarte preocupat de formă, de căutările legate de stil și tocmai în această privință îl surprindem plutind în apele curentului „Mir iskusstva". Dar nu în derivă, lăsîndu-se în voia întîmplării, dus de modă, ci pe o direcție a sa marcată de mai multă gravitate, de un timbru mai original, mai distinct. E drept, scenele sale de vînătoare din sec. XVIII sînt stilizate în gustul „miriskusnicilor", dar cînd evocă epoca lui Petru cel Mare și pe țarul reformator, sensul major acordat istoriei depășește cu mult nota retrospectivist-estetizantă, prezentă în opera confraților. Și mai evidentă ne apare diferența dintre el și corifeii mișcării în suita schițelor destinate unor mari panouri decorative și realizate în timpul călătoriei pe care o întreprinde, în 1907, împreună cu Bakst, în Grecia. Este suficient să comparăm lucrarea lui Bakst *Terror antiquus*, grandilocventă, falsă — în care chiar Benois, prieten bun cu autorul, consideră că acesta „o face pe deșteptul" — cu lucrări ca *Odiseu și Nausicaa*, *Diana și Acteon*, *Răpirea Europei* semnate de Serov, pentru a aprecia forța, îndrăzneala creatoare, ori-

ginalitatea celui din urmă, măcar că în special prima dintre cele trei schiţe, realizată de pictor în cinci variante nu se poate sustrage unei certe influenţe a secesionismului.

Şi, asemenea lui Vrubel, Serov a avut o notabilă contribuţie în decorul de teatru, care a devansat şi întregit activitatea, în domeniul scenografiei, a „miriskusnicilor" fondatori.

Dealtfel, tot pentru formarea unei imagini mai complete despre nivelul atins de arta spectacolului merita ca autoarea să se oprească şi asupra creaţiei lui Aleksandr Golovin (1863—1930) în acest domeniu. Ca şi Vrubel, Golovin nu numai că a aderat la „Mir iskusstva", dar, cu excepţia lui Bakst, poate nimeni n-a mers în scenografie atît de departe ca el în renunţarea la caracterul „de şevalet" propriu decorurilor realizate în perioadele anterioare. Deosebit de fructuoasă a fost colaborarea lui Golovin cu Meyerhold, după 1910, în realizarea unor spectacole pentru Teatrul de operă Marinski din Petersburg.

În sfîrşit, N. Roerich, B. Kustodiev, I. Bilibin ar fi putut fi menţionaţi ca membri ai grupării „Mir iskusstva" tot pentru realizările lor în scenografie, dacă nu cumva şi pentru cele din domeniul ilustraţiei de carte în care ultimul din ei s-a remarcat îndeosebi. Şi totuşi, dintre aceste omisiuni, cel mai mult ne intrigă cea a Annei Ostroumova-Lebedeva (1871—1954), graficiană care a evocat, în xilogravuri colorate, frumuseţea Petersburgului, exact în spiritul retrospectivist de valorificare a virtuţilor artistice ale arhitecturii baroce şi neoclasice din oraşul de pe Neva, dar cu o notă specifică de intimitate şi lirism.

Cu nedumeririle împărtăşite mai sus, iscate, cum se vede, nu de scăderile lucrării, ci de consideraţii metodologice de pură circumscriere tematică, şi după ce ne-am permis unele adausuri menite să întregească un tablou cunoscut mai puţin de cititorul român, ne exprimăm încă odată sa-

tisfacţia de a descoperi în lucrarea de faţă un instrument util pentru cunoaşterea unui interesant moment din istoria artei ruse, şi a artei moderne în general.

V. Florea

Prezenta lucrare pe care o propunem atenției cititorului este consacrată unuia dintre fenomenele remarcabile din arta rusă de la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea, fenomen cunoscut sub numele de „Lumea artei" („Mir iskusstva"). Prin această denumire se desemnează un complex de evenimente artistice din acea vreme: așa se chema și o revistă din Petersburg, a cărei lansare a coincis cu întemeierea Teatrului de Artă din Moscova, și expozițiile organizate de redacția acestei reviste și, în sfîrșit, asociația de artiști ce avea să se închege, din punct de vedere organizatoric, destul de tîrziu — abia în 1910. În fond, „Mir iskusstva" constituie o întreagă direcție, activă în arta rusă pe parcursul a mai bine de două decenii. Aici este important să remarcăm că, spre deosebire de majoritatea asociațiilor artistice, cercul de interese al grupării „Mir iskusstva", și mai cu seamă al reprezentanților ei de frunte, era neobișnuit de larg și de variat. În afară de pictură de șevalet și de grafică, membrii grupului respectiv au lucrat mult în domeniul teatrului, lor le revin realizări de un înalt nivel în arta proiectării cărții, ei s-au ocupat cu amenajarea interioarelor, s-au manifestat adesea în presă (un rol deosebit de mare îi revine, bineînțeles, aici lui Aleksandr Benois). Se poate spune chiar că, în scenografie și în grafica de

carte, creația artiștilor din „Mir iskusstva" a constituit o foarte importantă etapă nu numai în istoria artei ruse, dar și în a celei universale.

În ansamblul ei, activitatea organizației „Mir iskusstva" apare ca un amplu fenomen cultural. Nu întîmplător, cum o să arătăm amănunțit mai departe, „Mir iskusstva" a exercitat o puternică influență asupra zonelor de interferență dintre diferitele arte. Ramificații sui-generis ale mișcării „Mir iskusstva" au fost și „Serile muzicii contemporane" și întreprinderea „Arta contemporană" care se ocupa cu proiecte pentru amenajarea interioarelor și cu expozițiile artiștilor, precum și renumitele „Balete ruse", a căror influență pe plan mondial asupra artei spectacolului se face simțită pînă în zilele noastre.

Toate cele spuse ne determină să abordăm fenomenul „Mir iskusstva" cu atenție sporită și credem că nu întîmplător în ultima vreme au apărut o serie întreagă de studii consacrate atît în mod separat unor maeștri din „Mir iskusstva", luați individual, cît și mișcării privite în ansamblu.

Și totuși moștenirea lăsată de această mișcare artistică este atît de bogată și variată încît vor fi probabil necesare încă mult timp și strădaniile unei întregi serii de cercetători pentru a putea fi clarificate toate detaliile legate de mișcarea respectivă și a se determina, sub toate aspectele, locul și importanța pe care le-a avut „Mir iskusstva" în istoria culturii artistice. Încercări de apreciere a rolului ei au început să se facă de mult. Încă din timpul formării, apoi al înfloririi acestei grupări, în jurul ei nu s-au potolit niciodată pasiunile, respectiv, în tot timpul existenței sale, au predominat incontestabil aprecierile critice negative. Este de ajuns să amintim, de pildă, întreaga serie de articole critice îndreptate împotriva revistei „Mir iskusstva" și a expozițiilor acesteia de către V. V. Stasov („Săraci cu duhul", „Hanul leproșilor", „Două expoziții decadente" ș.a.[1]), precum și articolul lui I. E. Repin publicat în anul 1899 în revista „Niva" (Ogorul)

referitor la „Mir iskusstva". Principala învinuire adusă de cei doi era aceea de „decadentism".

Şi n-au contenit bine tunetele îndreptate împotriva celor din „Mir iskusstva" de către critica formulată de pe poziţiile „peredvijnicilor" şi ale academismului, că s-a şi năpustit asupra lor, de astă dată de pe alte poziţii, tineretul artistic. În revista „Zolotoe runo" (Lîna de aur) din anul 1909, reprezentanţii tinerei şcoli moscovite îi declară pe „miriskusnici" învechiţi. În nota „Bilanţul salonului din Petersburg" (semnată cu iniţialele M. L.) se afirmă că „guaşele lui A. Benois înclină către stilul karazin[2]*. O caracterizare la fel de puţin măgulitoare este dată lui Bakst şi lui Somov.*

Cîtva timp mai tîrziu, în aceeaşi revistă, Serghei Gorodeţki remarcă, plin de venin, referitor la „Scrisorile despre artă" ale lui A. Benois, că gusturile şi vederile acestuia din urmă nu se deosebesc de cele ale lui Breşko-Breşkovski[3]*. Astfel, de-a lungul cîtorva ani, în atitudinea faţă de „Mir iskusstva" se produce o cotitură bruscă. Concomitent, se înteţesc notele critice chiar şi în revista „Apollon", editată la început în strînsă legătură cu „miriskusnicii" şi al cărei prim număr, apărut în anul 1909, se deschidea cu un editorial semnat de însuşi Benois — „În aşteptarea imnului înălţat lui Apollo". Între anii 1910—1920, în această revistă, criticii ei de frunte — Vs. Dmitriev şi N. Radlov —, ridică în slăvi şi promovează tot mai des, în opoziţie cu „Mir iskusstva" care a „căzut în desuetudine" după ce „a spus ce-a avut de spus", neoacademismul reprezentat de Petrov Vodkin, Iakovlev şi Şuhaev*[4]*. Fără îndoială că afirmaţiile lui, Vs. Dmitriev şi N. Radlov cuprindeau destule adevăruri, mai ales atunci cînd făceau o înaltă apreciere cu privire la rolul cultural-artistic jucat de „Mir iskusstva", dar credem că ei s-au cam grăbit făcînd bilanţul acestei mişcări, dovadă fiind măcar şi avîntul creator al lui Dobujinski, în domeniul ilustraţiei de carte, înregistrat în perioada de după Revoluţie.*

Adevărata cercetare privind „Mir iskusstva" a început de fapt în epoca sovietică. Şi, în această privinţă, primul loc îi revine indiscutabil cărţii semnate de N. I. Sokolova şi intitulate „Mir iskusstva" (1934). Autoarea acestei lucrări relativ modeste ca volum, dar foarte dense în conţinut, a introdus în circuitul ştiinţific un imens material de arhivă şi de presă, a dezvăluit geneza mişcării, a urmărit evoluţia de bază a concepţiilor şi stilului propriu membrilor activi ai acestei asociaţii.

În cartea sa, N. I. Sokolova face multe aprecieri exacte şi juste privitoare la operele unor artişti ce ţin de „Mir iskusstva". Totuşi, pe lîngă incontestabilele merite ale acestei lucrări care nu şi-a pierdut nici pînă astăzi valoarea, ea păcătuieşte prin concesiile făcute „sociologismului vulgar" care era foarte răspîndit în epoca apariţiei. Autoarea dă o caracterizare prea simplistă mişcării „Mir iskusstva" considerînd-o drept „o asociaţie a forţelor burghezo-aristocratice pe frontul artelor plastice"[5].

După apariţia acestei cărţi, în studierea curentului „Mir iskusstva" a intervenit o pauză prelungită. Timp de peste treisprezece ani n-a fost tipărită nici o lucrare despre „Mir iskusstva" dacă nu luăm în considerare aprecierile fugitive şi reprobatoare cuprinse în lucrările de sinteză despre istoria artei ruse.

În ultimul deceniu însă, creaţia artiştilor făcînd parte din „Mir iskusstva" atrage tot mai mult atenţia cercetătorilor sovietici. În anii '60 au apărut lucrări serioase despre Aleksandr Benois, Evgheni Lansere, Kustodiev, Roerich.

La sfîrşitul anului 1969, în Muzeul rus din Leningrad a fost organizată o expoziţie consacrată creaţiei lui Somov. În 1968 a apărut volumul X din „Istoria artei ruse" cu un cuprinzător capitol aparţinînd lui V. N. Petrov despre „Mir iskusstva"[6]. După opinia noastră, acest capitol poate fi socotit drept o nouă etapă în studierea unui fenomen atît de complex cum a fost „Mir iskusstva". Autorul a abordat critic şi fără pre-

judecăți mișcarea artistică în cauză; el a analizat amănunțit atît trăsăturile caracteristice și evoluția direcției respective în ansamblu, cît și creația individuală a marilor personalități artistice care au făcut parte din această asociație.

Scopul lucrării pe care o supunem atenției cititorului constă în lărgirea reprezentărilor noastre despre evoluția activității creatoare a grupării „Mir iskusstva" și în aprecierea contribuției acesteia la cultura artistică rusă din acea vreme. Autoarea nu tinde să cuprindă materialul în totalitatea sa absolută. Așa, de pildă, analiza dezvoltării mișcării respective este construită în linii mari pe baza activității principalilor reprezentanți, altfel spus, a „întemeietorilor" grupării — Aleksandr Benois, Somov, Bakst, Lansere, Dobujinski. Ceilalți artiști care au făcut parte din „Mir iskusstva" au fost tratați în lucrare numai în trecere.

Ne-au interesat în mod deosebit acele momente ale activității „miriskusnicilor" cînd ei s-au manifestat într-o inițiativă artistică oarecare ca un grup compact. De aceea, un viu interes a suscitat cercul de tineri grupați în jurul lui Alexsandr Benois, perioada existenței revistei „Mir iskusstva" și „Sezoanele rusești" la Paris, din anii 1909—1914, în reușita cărora rolul „miriskusnicilor" a fost deosebit de mare. Am considerat important să arătăm și care a fost atitudinea artiștilor din grupare față de evenimentul istoric al primei revoluții ruse.

Realizarea lucrării de față ar fi fost imposibilă fără sprijinul activ al multor cercetători sovietici care, de-a lungul mai multor ani, au dezbătut problemele artei de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Autoarea aduce înainte de toate mulțumiri cercetătorilor V. N. Petrov și A. A. Rusakova (care s-au ocupat în mod nemijlocit de „Mir iskusstva") pentru sfaturile și indicațiile foarte prețioase pe care i le-au dat. De mare ajutor i-au fost autoarei

și colaboratorii secțiilor de specialitate de la Ga-

leria Tretiakov, Muzeul rus și Ermitaj, în special E. V. Juravliova, O. A. Jivova, G. V. Smirnov, V. P. Kniazeva, I. P. Podkopaeva, G. A. Prinţeva. Multe lucrări ale „miriskusnicilor" se află în colecţii particulare. Amabilitatea cu care G. S. Bloh, V. S. Ghil, I. S. Silberstein, E. S. Mihailov, K. B. Okuneva, I. I. Paleev, A. F. Ciudnovski, R. B. Seighina ş.a. i-au permis autoarei să cerceteze operele „miriskusnicilor" aflate în posesia lor, i-au dat posibilitate acesteia să-şi lărgească cunoştinţele despre creaţia artiştilor amintiţi.

Capitolul I

Viitorii participanți la mișcarea „Mir iskusstva" s-au format în linii mari la sfîrșitul anilor 1880 și în prima jumătate a ultimului deceniu al secolului al XIX-lea, adică în epoca reacției crunte ce a urmat zdrobirii mișcării narodnice după asasinarea țarului Alexandru II, la 1 martie 1881. În istoria gîndirii sociale ruse și a artei ruse, aceasta a fost o perioadă de cotitură. V. I. Lenin a caracterizat-o, mai tîrziu, ca epocă a „gîndirii și rațiunii" în mișcarea revoluționară. El scria: „... anume în această epocă s-a desfășurat tot mai intens gîndirea revoluționară rusă creînd bazele concepției social-democrate despre lume"[1]. Încă din anul 1883, ia ființă primul grup social-democrat, „Eliberarea muncii". Anii '80 și '90 ai secolului al XIX-lea se scurg sub semnul însușirii și elaborării teoriei marxiste. Dar social-democrații erau în acea vreme încă puțin numeroși, putînd fi socotiți ca atare numai cei mai înaintați și mai clarvăzători activiști sociali, în timp ce principala masă a intelectualității ruse era descurajată de reacțiune și zguduită de lichidarea narodnicismului. În acest sens, este extrem de edificatoare mărturia uneia dintre militantele de vază ale organizației „Narodnaia volia", V. N. Figner, privind perioada procesului celor 14, din anul 1884: „Eram deprimată de situația generală din patria noastră; nu era nicio îndoială

că lupta, protestul se sfîrşiseră; pentru mulţi ani începuse o neagră reacţiune, cu atît mai greu de suportat sub aspect moral, cu cît nu pe ea o aşteptam, ci deplina înnoire a vieţii sociale şi a orînduirii de stat"[2].

O asemenea receptare a realităţii nu era caracteristică numai pentru Vera Figner; aşa gîndeau şi simţeau, în acea vreme, mulţi oameni care nu-şi puteau găsi un suport ideologic. În aceste vremuri de restrişte, epigonii narodnicismului au început să predice necesitatea „înaintării treptate" şi a „activităţilor mărunte". În sînul unei însemnate părţi a tineretului se dezvoltă apolitismul, atît de opus stărilor de spirit ale generaţiei din anii '60 şi '70 ai sec. al XIX-lea.

În arta rusă de la sfîrşitul penultimului şi de pe parcursul ultimului deceniu al secolului trecut pot fi constatate fenomene noi, inexistente pînă atunci. Dacă în epoca anterioară, reprezentanţii artei ruse erau împărţiţi în două lagăre opuse unul altuia — „peredvijnicii", care uneau forţele cele mai bune, cele mai avansate, de o parte, şi artiştii direcţiei academiste, legaţi în creaţia lor de ideologia reacţionară, pe de altă parte — în anii '80, în arena vieţii artistice îşi face apariţia o nouă generaţie.

Cele mai proeminente figuri din această generaţie au fost Vrubel, Serov şi K. Korovin care şi-au început activitatea creatoare de-sine-stătătoare tocmai în perioada celei mai crunte reacţiuni, „în acei ani îndepărtaţi şi surzi" cînd, aşa cum scria Blok, „în inimi domneau somnul şi bezna, Pobedonoştev întinzînd peste Rusia aripile lui de cucuvea".

Viaţa artistică din această vreme se complică considerabil. Tocmai acum începe acea diversitate de căutări, de direcţii creatoare, de maniere artistice care surprind atît de mult în arta rusă de la începutul secolului al XX-lea. Generaţia mai vîrstnică a „peredvijnicilor", a oamenilor din „vremea sfîntă", cum numea Cehov anii '60, poartă sus steagul realismului critic şi în deceniul al nouălea. Repin şi Surikov creează în acest timp

L. BAKST.
Coperta revistei „Mir iskusstva". 1902.

lucrările lor cele mai bune, pătrunse de ideile luptei pentru eliberarea socială. Ca o reacție la aspectele sumbre ale existenței, apare deschiderea către „laturile mai vesele" ale acesteia. Nu întîmplător chiar un om atît de reținut cu „taciturnul" Serov scrie în 1887 logodnicei sale: „... în veacul nostru se pictează tot ce este sumbru, nimic vesel. Eu vreau, vreau bucurie și voi picta numai bucurie"[3]. Acest „vreau, vreau bucurie" răsună aproape ca un descîntec al artistului care se apără de „umbra aripilor imense" ale reacțiunii, perso-

nificate ulterior de Blok în imaginea lui Pobedonoştev (din poezia „Răzbunare").

De preocuparea susţinută pentru redarea frumosului este legat interesul profund al artiştilor faţă de problemele formei, măiestriei, tehnicii desăvîrşite. Tendinţa spre „laturile mai vesele" îmbracă la diferiţi artişti diverse forme: la Konstantin Korovin (1861—1939), ea capătă o alură impresionistă, la Vrubel (1856—1910) poartă caracterul preferinţei obsedante pentru imaginile fabuloase, fantastice, la Nesterov (1862—1942), pentru poetizarea sentimentului religios, la Riabuşkin (1861—1940), pentru proslăvirea modului de viaţă naţional, medieval şi contemporan, în sfîrşit, la Serov (1865—1911), fostul elev al lui Repin, în această perioadă, se afirmă cel mai evident tema personalităţii armonioase, atrăgătoare din punct de vedere fizic şi spiritual, plină fie de o tinerească dragoste de viaţă, de prospeţime (*Fata cu piersici*, 1887; *Fata luminată de soare*, 1888), fie de un estetism creator care constituia pentru pictor un înalt titlu de demnitate (*Portretul lui K. A. Korovin*, 1891; *Portretul lui I. I. Levitan*, 1893; *Portretul lui Francesco Tamagno*, 1893 ş.a.).

Căutările tinerilor pictori sînt departe de a se bucura imediat de recunoaşterea confraţilor artişti, a publicului şi a criticii. Ba mai mult, lucrările lor îşi atrag, la apariţie, o ostilitate înverşunată exprimată uneori în formele cele mai brutale, grosolane chiar. Este bine cunoscut că achiziţionarea de către P. M. Tretiakov a primelor lucrări mai importante ale lui Serov şi Nesterov, de exemplu, a întîmpinat în mediile artistice o îndîrjită reacţie[4]. Iar cît îl priveşte pe M. A. Vrubel, apoi acesta a fost, poate, primul artist rus căruia i-a fost dat să trăiască o adevărată tragedie a nerecunoaşterii.

Trebuie remarcat că o asemenea ciocnire dramatică apare pentru prima oară în Rusia anume la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Un conflict atît de acut între artist şi societate, întemeiat în întregime pe neînţelegerea creaţiei artistului, fără niciun fel de cauze exterioare, era de neconceput

în trecut. Or, acum, în societatea modernă, el devine un fenomen curent. „Drumul Golgotei" parcurs de Vrubel este în această privinţă analog cu drama lui Van Gogh, a lui Gauguin şi a unui şir întreg de alţi contemporani ai săi.

În pofida neaderenţei din partea publicului larg şi a desconsiderării din partea criticii, arta maeştrilor menţionaţi a continuat să se afirme intens în cursul celei de a doua jumătăţi a deceniului nouă şi în cel următor.

Mişcării „Mir iskusstva" i-a fost dat ca în ultimii ani ai secolului să-i reunească — este adevărat pentru foarte scurt timp — pe toţi aceşti creatori tineri, alăturîndu-le o serie de alţi artişti, în mare parte şi mai tineri, într-o organizaţie expoziţională unitară; şi tot ei i-a revenit pentru prima dată meritul de a încerca să dea o explicaţie noilor tendinţe din arta rusă în paginile revistei proprii şi în alte publicaţii.

Dar înainte de a se afirma în vasta arenă publică, „Mir iskusstva" a parcurs o perioadă destul de lungă, de gestaţie, care a avut o însemnătate deosebită pentru dezvoltarea sa ulterioară, perioadă în care viitorii ei corifei, uniţi într-un cerc de prieteni, îşi formulau concepţiile despre artă, făceau schimb de experienţă în diferitele domenii ale acesteia şi-şi fixau propriul crez artistic.

Tocmai despre acest proces de formare al organizaţiei „Mir iskusstva" va fi vorba în continuare.

Este foarte caracteristic pentru această epocă faptul că „Mir iskusstva" s-a dezvoltat pe baza unui cerc de liceeni, la început, apoi de studenţi[5], care se grupase, la hotarul deceniilor nouă-zece din secolul trecut, în jurul fiului cel mic al unui cunoscut arhitect din Petersburg, Nikolai Leontievici Benois — şi anume „Şura"* Benois.

Pe baza exemplului oferit de „miriskusnici" se poate vedea cum se schimbase în Rusia acelei vremi procesul de formare a artistului. Dacă în

* Diminutiv de la Aleksandr (n. trad.)

epoca anterioară, figura tipică, cea mai caracteristică fusese aceea a tînărului provenit din rîndul „raznocinților* sosit din provincie, din străfundurile vieții rusești, la Petersburg pentru a intra în Academia de artă — unde găsește tovarăși și un mediu care-l ajută să-și formeze concepțiile generale și artistice, pe baza multiplelor impresii despre viață acumulate de el anterior (este de ajuns să amintim în acest sens biografiile lui Repin și Surikov) — apoi la sfîrșitul secolului al XIX-lea, formarea spirituală și în parte artistică are loc în mare măsură în afara mediului academic. Acum nu mai este o raritate ca în cercul artiștilor să întîlnești oameni de formație universitară, cu vederi conturate încă înainte de intrarea în Academia de artă. Este, de pildă, cazul lui Vrubel și al lui Grabar. Și tot din aceeași categorie fac parte, de asemenea aproape toți „miriskusnicii". Academia satisface în tot mai mică măsură cerințele tinerilor artiști. În ultimul deceniu al secolului trecut, mulți artiști preferă să învețe sau cel puțin să-și desăvîrșească formația artistică peste granită. Grabar, Kardovski învață la München cu Azbé, Braz — cu Hollósy, Ostroumova-Lebedeva — la Paris, cu Whistler, Borisov-Musatov, cu Cormont. Aceste exemple pot fi multiplicate cu altele, în parte, din cercul „miriskusnicilor". Dar înainte de a urma o școală de artă în accepțiunea strictă a termenului, tineretul grupat în jurul junelui Aleksandr Benois a întemeiat o „societate de autoinstruire", cum au numit-o înșiși participanții[6].

Aceasta a apărut la început sub forma unui cerc de prieteni alcătuit din elevii gimnaziului particular al lui K. I. Mai, din Petersburg. În afară de Aleksandr Benois, s-au mai constituit ca

---

* Pătură socială în Rusia sec. al XIX-lea, legată de apariția capitalismului. Provenind din diverse straturi sociale (negustori, cler, burghezie, țărănime), raznocinții ocupă funcții la toate eșaloanele administrației și formează categoria ceo mai instruită, dintre ei recrutîndu-se cu precădere, „inteligheția" rusă (n. trad.).

membri activi ai „societății de autoinstruire" colegii de școală ai acestuia: D. Filosofov, V. Nuvel, G. Kalin și N. Skalon. Curînd, lor li s-au alăturat fostul elev al aceluiași liceu pe care-l părăsise în 1888 pentru a intra în Academia de artă, și anume K. Somov, L. Rosemberg, cunoscut mai tîrziu în lumea artei sub numele de Leon Bakst (numele de familie al bunicului său), apoi A. Nurok (cel mai în vîrstă dintre participanții cercului), S. Diaghilev, văr al lui D. Filosofov, originar din Perm și, în sfîrșit, E. Lansere, nepotul de soră al lui Aleksandr Benois și numai cu cinci ani mai tînăr decît unchiul său. În anii 1892—1893, a făcut parte din cerc și Charles Birlét, funcționar la Consulatul francez din Petersburg, care le-a făcut cunoștință celorlalți membri cu poezia simboliștilor francezi Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, ca și cu revistele de artă de orientare ultramodernă — „Mercure de France" și „La Plume"[7].

Unii cercetători îi consideră pe întemeietorii mișcării „Mir iskusstva" ca aparținînd cercurilor aristocrației[8]. Lucru discutabil însă[9]. Viitorii „miriskusnici" proveneau cu precădere din familii ale intelectualității burgheze, în mare parte a celei artistice. Aleksandr Benois provenea dintr-o familie bogată în talente[10]. El fiind crescut într-o atmosferă îmbibată de artă. Tatăl său, fiu al unui țăran descendent din localitatea Saint-Ouen din apropiere de Paris, a fost un arhitect cunoscut care, în timpul tinereții fiului său Aleksandr, își încheiase deja activitatea. Pe linie maternă, un unchi al său fusese, de asemenea, un cunoscut arhitect de astă dată de origine italiană, și anume A. K. Kavos care construise Teatrul Marinski din Petersburg și Teatrul Mare din Moscova*. Frații mai mari ai lui A. Benois făceau, de asemenea, parte din mediul artistic, unul (Albert) fiind un cunoscut acuarelist, iar altul (Leonti) — arhitect,

* De fapt, Kavos, Albert Katarinovici numai a reconstruit Teatrul Mare, după incendiul de la jumătatea sec. trecut. Edificiul respectiv fusese ridicat în 1824 de Beauvais ș. a. (n. trad.).

în timp ce bărbatul uneia dintre surorile sale (E. A. Lansere) era sculptor. Cît îi privește pe ceilalți membri, Konstantin Somov era fiul conservatorului Ermitajului, istoricul de artă A. I. Somov. Tatăl lui D. Filosofov era un înalt funcționar — procurorul militar general V. D. Filosofov, mai tîrziu membru al Comitetului de Stat, dar și mai vestită era mama sa, A. P. Filosofova, activistă socială de orientare liberală[11], militantă pentru dreptul femeilor la instruire, ea obținînd crearea așa-ziselor Cursuri superioare pentru femei (1878) și născută Diaghilev, eternizată mai tîrziu de Aleksandr Blok sub chipul Annei Vrevskaia în poemul „Răzbunare"[12]. Alfred Nurok era fiul profesorului de limba engleză de la Universitatea din Petersburg. În sfîrșit, Evgheni Lansere era nepotul lui Benois, fiul surorii mai mari a acestuia, Ecaterina, măritată cu un cunoscut sculptor animalier.

Membrii „societății de autoinstruire", care se autointitulau „Pickwickienii de pe Neva", țineau conferințe făcînd cunoscute unul altuia pictura, muzica, istoria teatrului și a literaturii. „Temele prelegerilor — își amintea Aleksandr Benois — erau: «Caracteristica marilor maeștri ai picturii» (pe aceasta am ținut-o eu și am reușit să prezint biografiile lui Dürer, Holbein și Cranach), «Pictura franceză în sec. al XIX-lea» (ținută tot de mine — mi se pare că n-am mers mai departe de Girodet și Gérard). «Credința în viața de apoi la diferite popoare» (ținută de Skalon care se deosebea de noi ceilalți printr-o înclinație către concepția materialistă), «Turgheniev și timpul său» (ținută de Grișa Kalin ale cărui prelegeri erau foarte vii și spirituale), «Pictura rusă» (conferință ținută de Levușka Bakst care a reușit să prezinte numai creația lui G. Semiradski, I. Klever, împreună cu alți peisagiști, și a lui K. Makovski; pentru simpatia sa pentru acești artiști, el a trebuit să încaseze multe de la ceilalți); «Istoria operei» (ținută de Valecika Nuvel care și-a însoțit prelegerea cu interesante ilustrații muzicale), «Alexandru I și vremea lui» (ținută de cel

mai tînăr dintre noi — Dima Filosofov, dar se pare că prezentarea lui n-a trecut de anul 1806)"[13]. Toţi participanţii „societăţii de autoinstruire iubeau cu pasiune teatrul[14]. Un adevărat eveniment au constituit pentru ei turneele Companiei Meiningen în iarna 1889/90 şi primele spectacole cu „Frumoasa din pădurea adormită".

Animatorul cercului de tineri a fost Aleksandr Benois (1870—1960). După cum am arătat, el a crescut într-un mediu artistic şi el însuşi a manifestat foarte de timpuriu un har excepţional. „De la o vîrstă fragedă — scrie biograful lui A. N. Benois, Serghei Ernst, — el dă dovadă de o fantezie originală; desenează mult şi «totul din cap», cîntă la pian, pune în scenă spectacole şi joacă în ele cele mai diferite roluri, dansează în costume fantastice, declamă din Schiller şi din Shakespeare «într-un fel al său»[15]. Încă din copilărie Benois manifestă pasiune pentru teatru. El visa să devină ba actor[16], ba maestru al decorului de teatru, incitat fiind şi de spusele tatălui său despre decorurile realizate de Gonzaga, spuse potrivit cărora „acestea erau minuni, nu decoruri..."[17]. În anul 1887, a intrat la Academia de artă, dar lovindu-se de sistemul academist de predare, a fost cuprins de o asemenea „mîhnire şi groază" încît „fără a termina nici prima clasă, în martie 1888 el abandonează Academia"[18]. După aceea, Benois renunţă pentru un timp la speranţa de a deveni artist profesionist şi, după absolvirea, în anul 1890, a liceului lui K. I. Mai, intră, asemenea lui Nuvel, Filosofov şi Diaghilev, la facultatea de drept a universităţii din Petersburg. Faţă de universitate toţi membrii cercului au însă o atitudine absolut formală, ei continuînd să se intereseze, ca şi pînă atunci, mai mult de teatru şi de artă.

În „casa părintească a lui Benois, aflată în apropierea bisericii Nikola Morskoi", Şurinka a fost înconjurat încă din copilărie de obiecte de artă; el a asistat în permanenţă la discuţii despre artă şi a văzut cum se creează opere de artă, res-
31 pectiv, pe cînd avea cincisprezece ani, el a urmă-

rit cu emoție crearea unui portret de către I. E. Repin.

„În 1885, eu am avut ocazia — își amintea mai tîrziu A. N. Benois — nu numai să fac personal cunoștință cu Repin, dar și să-l văd zi de zi la lucru și să ascult părerile sale despre artă. Ilia Efimovici a început să picteze portretul cumnatei mele, pianista Maria Karlovna Benois. Aceasta avea loc în apartamentul lui Albert, fratele meu, aflat cu un etaj mai sus decît al nostru și fiind un fel de prelungire a locuinței noastre. Repin a pictat-o pe Maşa cîntînd la pian și a surprins cu precizie acea expresie de «bacantă rece» cu care această femeie deosebit de frumoasă, aplecată ușor pe spate, privește parcă la cei care o ascultă. După numai cîteva ședințe, portretul promitea să iasă minunat, dar după aceea a intervenit ceva care a împiedicat lucrul (fie că Maria Karlovna s-a plictisit să pozeze, fie că ea a plecat în nu știu ce turneu), astfel că tabloul a rămas neterminat. Dar eu am tras foloase din ceea ce am reușit să văd în cursul celor cinci-șase ședințe cînd, pe furiș, neîndrăznind să mă mișc, cu răsuflarea întretăiată, am urmărit cum maestrul privea scrutător modelul, cum amesteca apoi, plin de încredere, culorile pe paletă și cum «fără greș» le așternea pe pînză. Căci nimic nu se aseamănă mai mult cu magia decît această apariție a unei imagini vii de sub penelul unui mare artist [...] Folosul tras de mine consta în faptul că am văzut în general cum se procedează, cum se creează adevărata artă și nu acel surogat al ei cu care se mulțumeau aproape toți cei din jurul meu“[19].

În afară de aceasta, în casă existau o mulțime de lucrări despre artă, cărți și reviste străine care erau, după propria expresie a lui Benois, comandate „cu pudurile“ peste hotare[20]. Membrii familiei Benois, inclusiv tînărul Aleksandr, vizitau în mod regulat expozițiile de artă deschise la Petersburg. Toate acestea făceau ca Benois să fie cu mult mai competent în problemele de artă decît tovarășii săi și să-i atragă pe aceștia spre sine. Dar Benois mai avea și o calitate care i-a permis

să devină conducătorul tinerilor săi prieteni în aceşti ani de început, iar mai tîrziu ideologul recunoscut al mişcării „Mir iskusstva". Este vorba despre harul lui de pedagog, de tendinţa sa permanentă de a propaga ceea ce admira în artă, în ceea ce el credea. Despre acest talent de „pedagog" mărturisesc în cor toţi contemporanii; îl remarcă de pildă I. Grabar, P. Perţov, A. Ostroumova-Lebedeva, S. Diaghilev, D. Filosofov[21]. Ultimul, bunăoară, scria într-un articol nepublicat şi intitulat „Anii tinereţii lui Aleksandr Benois": „Şi pe deasupra, tocmai Şura era acela care dădea un ton matur pasiunii noastre, el era de fapt pedagogul nostru. Artist în înţelesul tehnic al cuvîntului, el nu se considera încă pe atunci, aşa cum a făcut-o, de pildă, Kostea Somov care, din clasa a VI-a a liceului nostru[22] a trecut la Academia de arte şi prin însăşi acest fapt la vîrsta de 16 ani se considera deja artist. Benois a ezitat mult timp. Diapazonul pasiunilor şi intereselor sale era mult prea vast. Dar chiar de atunci, din ultimele clase de liceu s-au vădit cu toată pregnanţa două trăsături atît de caracteristice pentru el: talentul pedagogic şi dragostea creatoare, activă pentru teatru. Teatrul nu numai că-l delecta, ci-i servea deja drept instrument pentru planurile sale creatoare independente în acest sector[23]. Însuşi Benois simţea în sine „vocaţia pedagogică şi necesitatea de a strînge în jurul său tovarăşi de idei"[24].

Insistăm atît de amănunţit asupra istoriei acestui cerc studenţesc deoarece în el s-au manifestat foarte pronunţat, deşi, se înţelege, nu cu destulă maturitate, tendinţele tipice pentru drumul urmat de „Mir iskusstva" şi de formarea artistică a personalităţilor legate de această mişcare. Este vorba în primul rînd de „occidentalismul" majorităţii participanţilor, de tendinţa de a se alătura procesului artistic universal. Nu degeaba favoriţii lor în artă devin în acea vreme Menzel şi Böcklin, iar în literatură Hoffmann care-i va inspira de-a lungul a mulţi ani. A doua trăsătură caracteristică
33 era tendinţa către cuprinderea sintetică a feno-

menelor artei, şi nu numai ale artei, ci poate, chiar ale culturii în general. Din „prelegerile" enumerate, evocate în memoriile lui Benois şi Filosofov, rezultă încă de pe acum că viitorii „miriskusnici" nu se mărginesc la studierea picturii sau a literaturii, ci se interesează în mod serios de muzică, de teatru, de istoria religiei. Mulţi dintre membrii cercului erau „sfîşiaţi" pur şi simplu, neştiind cum să se împartă între mai multe pasiuni şi ezitau în alegerea drumului de urmat în viaţă. Această anvergură a cuprinderii, năzuinţa fermă către o interpretare sintetică dată artei s-a făcut simţită ulterior în asemenea ramificaţii ale activităţii „miriskusnicilor" ca „Serile muzicii contemporane", „Baletele ruse" sau ca proiectele picturilor murale monumental-decorative elaborate în înţelegere cu arhitecţii. De fapt, revista realizată de participanţii cercului respectiv cîţiva ani mai tîrziu a fost primul rod al năzuinţei către îmbinarea diferitelor arte.

A treia trăsătură caracteristică în tendinţele cercului era apelul preferenţial la trecut. Aproape toate prelegerile ţinute în „Societatea pentru autoinstruire" au fost consacrate epocilor trecute („nu s-a mers, se pare, mai departe de Girodet şi de Gérard"). Fapt semnificativ. Aceşti tineri căutau şi găseau frumosul în trecut, întorcînd spatele „veacului jalnic" (Blok), întorcînd spatele realităţii care ameninţa cu „prefaceri nemaiauzite, cu revolte nemaivăzute". Şi în arta contemporană lor, ei remarcau înainte de toate operele în care era zugrăvit trecutul. Ei au avut o atitudine destul de rece faţă de impresioniştii contemporani[25], în timp ce nutreau o mare admiraţie faţă de artişti de talie incomparabil mai mică, precum erau Beardsley, Conder, Th. Th. Heine, care corespundeau aspiraţiilor lor retrospectiviste.

Membrii „cenaclului"* cum numeau uneori Benois şi prietenii săi cercul, dînd-o pe franţuzeşte, subliniau continuu apolitismul concepţiilor pro-

---

* În original dat în limba franceză, dar adoptat prin declinare la limba rusă (n. trad.).

prii[26], ei fiind categoric, în acea perioadă, departe de curentele sociale progresiste. Probabil că explicaţia pentru apolitismul membrilor „cenaclului" lui Benois trebuie căutată în procesele mai adînci ce avuseseră loc în societatea rusă din ultimele două decenii ale secolului, cînd fusese întreruptă tradiţia gîndirii narodniciste şi începuse perioada căutării unor căi noi, însoţită de o efervescenţă în gîndire, şi de o destrămare în noi tabere. Apolitismul „miriskusnicilor" s-a dovedit a fi, bineînţeles, doar aparent, ceea ce a ieşit la lumină în momentul cînd s-a declanşat furtuna primei revoluţii ruse şi în lagărul „miriskusnicilor" au ieşit la suprafaţă contradicţii ideologice.

La începutul anilor 90, treptat, din „cercul pentru autoinstruire" se cristalizează un grup mai activ pentru care arta devine o problemă de viaţă. Rămîn deoparte Kalin, Skalon şi participanţii episodici. În anul 1893, are loc prima manifestare a lui Benois ca istoric de artă. În acest an, în Germania începuse să apară în fascicole cartea lui Richard Muther „Istoria picturii în sec. al XIX-lea" primită cu entuziasm de către toţi participanţii la cercul de prieteni al lui Benois care găseau formulate în ea propriile lor aprecieri artistice nelimpezite încă. Lor le-a mers la inimă critica ascuţită făcută de Muther academismului şi şcolii din Düsseldorf şi avansarea în prim-plan a prerafaeliţilor englezi, a impresioniştilor francezi, a lui Puvis de Chavannes, a noilor artişti germani Böcklin, Klinger, Stuck şi a altora. „Lui Benois — îşi amintea în 1916 Filosofov — i-a venit ideea să scrie pentru această carte un capitol despre pictura rusă. Necontînd pe succes, îndoindu-se de proprile forţe, el şi-a ascuns cu multă grijă planul şi, în mare secret, a intrat în corespondenţă cu Muther [...]. Benois (care, în treacăt fie spus, era un excelent povestitor) îşi amintea încă nu de mult cu ce senzaţie de jenă a cusut el coletul pentru străinătate, plin de fotografii execrabile care deformau complet originalul, cît de neajutorat s-a simţit în Biblioteca
35 Publică (corectat de mîna lui Benois: Academică

— Nota autoarei) căutînd în diferite cărți de memorii și cataloage fie și doar cîteva date biografice despre artiștii ruși.

Dar cu atît mai mare a fost sentimentul lui de mîndrie, ca și al nostru de altfel, cînd a apărut fascicolul VIII al cărții lui Muther cu un capitol despre arta rusă. În titlu se menționa: „Unter Mitwirkung von Alexander Benois"[27]. Ulterior, în ediția rusă a lucrării lui R. Muther (1899—1902), studiul lui Benois s-a amplificat ajungînd o întreagă carte și constituind volumul patru al ediției. Acesta a fost renumitul „pamflet" al lui Benois, în jurul căruia discuțiile n-au încetat nici pînă astăzi. Dar această lucrare privește deja o altă etapă, mai matură, din existența mișcării „Mir iskusstva".

Pe la jumătatea anilor '90, participanții la cerc termină „cursul științelor". Benois, Nuvel, Filosofov și Diaghilev absolvesc facultatea de drept a Universității din Petersburg. Și iarăși un fapt caracteristic: chiar și aceia dintre „miriskusnici" care ulterior au devenit artiști profesioniști n-au terminat Academia. Despre Benois care fugise din Academie de „plictiseală și de groază", am mai vorbit. Bakst, nici el n-a absolvit Academia. Lansere a căpătat educația artistică în Școala Societății pentru încurajarea artelor de sub conducerea lui I. Ționglinski[28], apoi la Paris (1895—1899). Cel mai mult timp a rămas în Academie K. Somov (din 1888 pînă în 1897), după reforma Academiei din 1893, el luînd lecții cu I. E. Repin, împreună cu F. A. Maliavin, I. E. Grabar, A. P. Ostroumova.

După terminarea studiilor, viitorii „miriskusnici" pornesc peste granițe. Majoritatea dintre ei călătoriseră și mai înainte, făcînd cunoștință cu arta Europei Occidentale, dar, în anii 1895—1896, mulți dintre ei se stabilesc temporar la Paris. În toamna anului 1896, la Paris sosește — împreună cu soția[29] — A. Benois devenit în acel timp conservatorul colecției prințesei M. K. Tenișeva, care-i încredințase alcătuirea unei colecții de

acuarele aparţinînd unor artişti străini. Benois rămîne în Franţa pînă în mai 1899.

Această perioadă are o importanţă esenţială pentru creaţia artistului întrucît anume în aceşti ani descoperă el una dintre temele sale de bază — tema Versailles-ului. Încă înaintea lui, la Paris sosiseră E. Lansere şi L. Bakst, iar după venirea lui Benois sosesc sculptorul-animalier A. L. Ober, aflat ulterior în relaţii cu „Mir iskusstva" A. P. Ostroumova şi Konstantin Somov. Şederea lor în Franţa le-a înlesnit la toţi o substanţială cunoaştere a artei apusene, atît a celei clasice, cît şi a celei contemporane. Somov, Benois, Lansere şi Ostroumova lucrează împreună în timpul serilor în atelierele Colarossi. făcînd schiţe după modele. Legătura cu Petersburgul nu este întreruptă. Se poartă o vie corespondenţă cu prietenii rămaşi în patrie, ei se întîlnesc în timpul scurtelor călătorii de la Paris la Petersburg şi de la Petersburg la Paris, îşi împărtăşesc planurile, părerile, impresiile.

În aceşti ani, un rol remarcabil în cercul prietenilor începe să joace S. P. Diaghilev (1872—1929)[30]. Venit la Petersburg, după terminarea liceului din Perm, pentru a intra la Universitate, acest „neam din provincie" a fost introdus de vărul său, D. Filosofov, în cercul lui Benois. „Interesele lui erau pe atunci mai ales legate de muzică — îşi aminteşte Filosofov. Ceaikovski, Borodin, erau preferaţii săi. El stătea zile întregi la pian cîntînd ariile lui Igor"[31]. Diaghilev lua lecţii de canto cu Cotogni şi lecţii de teoria compoziţiei cu Calafati. „Ba s-a înscris chiar şi la conservator"[32]. Sub influenţa lui Benois, Diaghilev începe să se intereseze de arta plastică şi, cu energia clocotitoare ce-i era proprie, începe să colecţioneze. După călătoria făcută în străinătate în 1895, în colecţia lui apar lucrări de Lenbach, Menzel, Puvis de Chavannes, Liebermann, Dagnan-Bouveret şi de alţi artişti. În octombrie 1895, cînd împlineşte douăzeci şi trei de ani, într-o scrisoare către mama sa vitregă, E. V. Panaeva-Diaghileva, îşi face următoarea autocaracterizare care

dovedește multă perspicacitate și claritate de gîndire, deși nu fără oarecare cochetărie: „În ceea ce mă privește, trebuie să spun, și asta iarăși din observații directe, că sînt în primul rînd un mare șarlatan măcar că nu lipsit de strălucire; în al doilea rînd sînt un mare *charmeur*, în al treilea, un mare obraznic, în al patrulea, un om cu multă logică și cu puține principii, și în al cincilea, se pare, lipsit de talent; de altfel, dacă vrei, se pare că eu mi-am găsit adevărata vocație — mecenatul. Totul se poate obține, în afară de bani — *mais ça viendra*"[33]. În această scrisoare, și-a spus cuvîntul talentul lui Diaghilev în a ști să înțeleagă și să aprecieze posibilitățile omului, talent care ulterior i-a permis să-și aleagă în chip atît de strălucit colaboratorii în activitatea sa multilaterală. Nu degeaba el a trecut drept un „Napoleon", drept un „Petru cel Mare", drept fondatorul mișcării „Mir iskusstva". Dacă Benois a fost conducătorul mișcării pe plan ideologic, adică „principalul luptător al revistei" lui Diaghilev i-a revenit, în schimb, rolul de organizator al acestei „muzici a viitorului"; el „a transpus-o" după expresia fericită a lui Perțov, „în formă simfonică"[34]. Numărul portretelor literare (ca de altfel și al celor pictate) ale lui Diaghilev este mare; aproape toate sînt reușite, de unde se vede că foarte colorată era însăși personalitatea lui, însă unul dintre cele mai originale este cel schițat în scris de inteligentul Nesterov care subliniază că „Diaghilev este un fenomen pur rusesc, deși de excepție. În el sînt întrunite toate particularitățile talentului rusesc. De cînd e lumea, în țara noastră n-au contenit să apară Diaghilevi. Ei s-au făcut simțiți ba ici, ba colo. Rar generație să nu-și aibă un Diaghilev al ei, un om cu talent uriaș, și tot atît de mari cutezanțe, și nu e vina lor că în trecut țara noastră, societatea noastră nu totdeauna au știut să-i prețuiască și să-i folosească pe măsura talentului lor"[35]. Tocmai Diaghilev este cel care a scos „Mir iskusstva" în arena publică. Apariției revistei și expozițiilor organizate sub titulatura „Mir iskusstva", asupra cărora discutau

de multă vreme participanții cercului lui Benois, le-au premers cîteva expoziții organizate de Diaghilev în 1897 și 1898, și anume: Expoziția acuarelиștilor englezi și germani, Expoziția artiștilor scandinavi și, în sfîrșit, Expoziția artiștilor ruși și finlandezi. Dar înainte de a vorbi despre aceste expoziții, și mai ales despre ultima la care viitorii „miriskusnici" s-au manifestat ca un grup mai mult sau mai puțin conturat, vom arunca o privire asupra creației artistice a membrilor cercului respectiv în perioada premergătoare.

* * *

Primul dintre „miriskusnici" care s-a afirmat ca artist a fost K. A. Somov (1869—1939), cu toate că și dezvoltarea sa a durat mult timp el dobîndindu-și „propriul său chip" cu puțin înainte de a împlini treizeci de ani. Somov n-a fost nicidecum un copil minune. Prietenul său Benois l-a descris în culori foarte vii de pe vremea anilor petrecuți în liceu (1885—1888): „Acest băiat liniștit, închis, cu trăsăturile feței «neregulate», mi s-a părut, în cei trei ani petrecuți împreună, că este cu totul neinteresant. Nasul lui puțin cîrn, părul totdeauna cam zburlit (și totuși pieptănat mai bine ca al meu), ochii lui căprui, buzele lui umflate și chiar invariabila scurtă cafenie și cravata neagră legată cu o bentiță — toate acestea luate împreună — constituiau un profil foarte copilăros, fără farmecul adevăratei copilării [...] Nici gînd să fi putut bănui atunci că Somov va deveni cîndva artist, și încă unul renumit, și că gloria lui o va umbri oarecum pe cea care-mi surîdea uneori mie. Știam că este fiul unui cunoscut istoric al artei, redactor al culegerii de studii intitulate „Buletinul artelor frumoase" pe care-l primea și tata. Acest „Buletin" mi se părea însă a fi ceva neobișnuit de mort și de plictisitor, de unde și neîncrederea absolută, cuibărită în sufletul meu, față de redactorul „Buletinului", neîncredere ce se răsfrîngea oarecum și asupra fiului [...]
39 Deloc nu-mi erau pe plac desenele cu care Kostea

(ca și mine) își împestrița maculatoarele de școală. Fie și numai monotonia lor era de ajuns să mă respingă. Acestea erau, aproape fără excepție, profiluri de femei în care Kostea încerca să reproducă trăsăturile actriței franceze Jeanne Brendeaux care se bucura atunci, alături de Lucien Guitry, de mare succes, datorită frumuseții și talentului...

Apoi Kostea, fără a preveni pe vreunul din tovarășii săi, a părăsit liceul în care, în treacăt fie spus, se descurcase și mai slab decît noi (Benois și Nuvel — nota autoarei) [...] Cînd, după vacanța de vară a anului 1888 am aflat că Somov n-o să mai urmeze clasa a VII-a împreună cu noi, n-am fost în general prea mirați, însă uimirea mea a fost fără margini în momentul cînd am aflat că, părăsind liceul, Kostea a făcut-o pentru a intra la Academia de artă. Cu profilurile lui după Jeanne Brendeaux și cu mîzgălelile lui copilărești, iată că dintr-o dată, Kostea se afla acum între zidurile Academiei de arte, aceeași Academie în care cu un an în urmă eu suferisem un eșec destul de rușinos[36].

Somov a nimerit la Academie cu puțin înainte de reforma acesteia din anul 1893 și a învățat în primii ani cu cei mai „anchilozați" academiști — Villevalde, Venig, V. P. Vereșceaghin, sculptorul Von Bock care nu răspundeau cîtuși de puțin cerințelor tinerei generații. Mai tîrziu, Somov avea să considere „primii cinci ani ai șederii sale în Academie absolut pierduți și sterili pentru arta sa"[37]. Mult mai mult îl interesau teatrul și muzica pentru care și-a descoperit afinități destul de mari. Pentru formarea concepțiilor sale artistice, deosebit de importante au fost legăturile strînse menținute, începînd din anul 1892, cu cercul lui Benois. Interesul pentru Academie apare la Somov numai după reforma înnoitoare a acesteia, cînd el începe să lucreze în atelierul lui Repin, considerat în rîndul tineretului drept „un zeu"[38].

Într-o serie de lucrări ale lui Somov de la jumătatea ultimului deceniu, se simte vădit înrîurirea lui Repin, mai ales într-un desen de mari dimensiuni (0,70×0,51) din anul 1894, cunoscut

sub numele de *Model în costum rusesc* (Cazac), aflat la Muzeul rus, şi care face dovada unei bune şcoli în ceea ce priveşte construirea formei şi totodată a unei mari cursivităţi, fără nici un fel de stînjeneală, a liniei. Desenul este interesant prin faptul că nu se aseamănă cu imaginea unui model profesionalist costumat, ci redă un chip oarecum aspru, chiar niţel „sălbatic" cu adevărat de cazac, amintind pe departe de tipurile create de Surikov. Nimic în acest desen nu-l anunţă pe viitorul zugrav al „curcubeelor" şi „săruturilor". Este evident că efectul puternic al talentului lui Repin l-a influenţat pînă şi pe scepticul Somov, aşa cum îl subjugase pe adolescentul Benois cînd îl urmărise pe maestru executînd portretul cumnatei sale. În persoana lui Repin, Somov, aşa cum se întîmplase la timpul său cu Benois, a venit în contact cu adevărata artă şi nu cu acel „surogat" pe care i-l inculcaseră profesorii Academiei în cei cinci ani anteriori.

Influenţa lui Repin se vădeşte cu claritate şi în prima lucrare serioasă în ulei (*Portretul mamei artistului, N. K. Somova*, din 1895, astăzi în colecţia E. S. Mihailov, Leningrad). Benois, care urmărea totdeauna cu multă grijă succesele prietenilor săi, îi scria în acest timp la Paris lui Evgheni Lansere: „Kostea a pictat un portret *minunat* (subl. lui Benois — nota autoarei) al mamei sale. Nu mă aşteptam de la el la o asemenea măiestrie. Încă un an-doi şi el va fi un bun artist"[39]. Benois a cam exagerat numind portretul minunat. Lucrarea prezintă destule scăderi din punct de vedere tehnic şi se vede că artistul nu stăpîneşte încă suficient pictura în ulei; nu întîmplător, la ora actuală, portretul este decolorat şi acoperit cu cracluri. Iniţial, portretul a avut un format rectangular, pentru ca mai tîrziu să fie tăiat şi să capete forma ovală. De aceea figura pînă la brîu a femeii grase şi în vîrstă îmbrăcată într-o bluză de casă gri-albastră (figura seamănă cu un balon) nu se înscrie prea fericit în cadrul oval, dar expresia feţei şi poza à la Repin sînt
41 caracteristice. Deosebit de viu este redată expresia

ochilor. Chipului din acest portret îi este imprimată expresia de „confort", atît de absentă din portretele ulterioare făcute de Somov, „distante" chiar cînd este vorba de imagini ale unor oameni apropiaţi artistului.

Portretul mamei a figurat la expoziţia de toamnă a elevilor Academiei din 1895, unde lucrările discipolilor lui Repin, inclusiv ale lui Somov, Maliavin şi Braz au atras atenţia generală stîrnind dezbateri înverşunate în mediul artistic[40].

Mai liber pictat decît *Portretul mamei* este *Portretul lui A. I. Somov*, tatăl artistului (1897, Muzeul rus) cu folosirea efectului de reflectare în oglindă. Pe lîngă tradiţiile repiniene, în întreaga construcţie a imaginii din acest portret al unui bătrîn cu o expresie a feţei neplăcută (Andrei Ivanovici Somov era, aşa cum remarcă Filosofov, „un om morocănos şi cumsecade destul de insuportabil"[41]) se pot constata şi urmele impresiei produse asupra lui Somov (şi nu numai asupra sa) de pictura lui Anders Zorn care fusese în Rusia nu cu mult înainte de realizarea acestui portret. Tuşa largă, dintr-o pastă grasă ce curge parcă de pînză, trădează influenţa manierei „elegante" de a picta a artistului suedez aflat pe atunci în mare vogă.

Alături de aceste pînze, la jumătatea ultimului deceniu al secolului, în opera lui Somov apar lucrări nelegate prin nimic de ambianţa sa academistă, şi care decurg mai de grabă din preferinţele comune ale prietenilor din cercul lui Benois. Aceste lucrări erau inspirate nu numai de interesul susţinut pentru arta secolului al XVIII-lea şi pentru cea a artiştilor care au reînviat acel secol (Menzel, Julius Diez, Aubrey Beardsley), ci şi de pasiunile literare şi mai ales muzicale (lecturi din E.T.A. Hoffmann, Théophile Gautier, citirea „Legăturilor primejdioase" de Choderlos de Laclos, a memoriilor şi romanelor secolului al XVIII-lea, cunoştinţa cu muzica lui Grétry, Rameau, Händel, Bach, Gluck şi Mozart). În martie 1897, Somov îi scrie lui Benois: „Stau cu multă plăcere singur şi chinuiesc pianul ca să execut fals cine ştie ce

vechitură sau altceva. Aşa de pildă, în ultimul timp îmi place extraordinar de mult frumuseţea ideală a cantatei Phobus şi Pan această dramă per muzica de Sebastian Bach. Este o bucată divin de frumoasă şi neajunsul propriei mele execuţii îl compensez în imaginaţie cu tot felul de înfloriturі, cu flaute, oboiuri şi voci după gustul meu"[42]. În acest fragment, sînt interesante două momente. În primul rînd, se repetă insistent cuvîntul „frumos", „divin de frumos". În al doilea, se vorbeşte despre imaginaţie care permite să fie chemate din nefiinţă „tot felul de înfloriturі". Pe Somov şi pe Benois îi atrage frumuseţea. Realităţii prozaice a „veacului mic-burghez", imaginaţia artistului îi opune splendoarea unei vremi de mult apuse, ba sub aspectul măreţei impasibilităţi a ceremoniilor solemne, ba sub forma pastoralelor bucolice, a scenelor galante. Secolul al XVIII-lea este privit ca un secol al frumuseţii. Somov evocă „ecoul vremurilor apuse". În pînzele şi desenele sale apar marchize pudrate, în robroane, cavaleri pe tocuri roşii, boschete şi pavilioane. Pasiunea pentru „veacul al opşpelea" Somov o împarte cu ataşamentul la fel de puternic faţă de anii '30 ai sec. al XIX-lea, pentru vremea lui Puşkin. Somov a fost primul artist la care aceste două teme preferate ale mişcării „Mir iskusstva" au răsunat cu atîta insistenţă şi statornicie.

În 1896, Somov realizează o întreagă suită de lucrări pe această temă. Artistul reînvie scene din viaţa de toate zilele a „veacului galant": un cavaler, ascuns după frunzişul întunecos al boschetelor tunse, ducînd degetul la buze, se străduieşte să transmită o scrisoare doamnei inimii sale (*Scrisoarea*, Galeria Tretiakov) o doamnă cu o pieptănătură înaltă, rezemată de un grilaj înflorat, aruncă firimituri lebedelor ce plutesc în apropiere (*Damă pe malul eleşteului*, tot la Tretiakov); două bătrîne cu spatele la privitor, avînd peruci imense şi rochii cu crinolină, privesc de pe terasa palatului la peisajul ce se întinde în faţa lor cu un cer crepuscular de culoarea aurului topit (*Două*

dame pe terasă, acuarelă, Muzeul rus); o tînără femeie cu părul pudrat şezînd pe iarbă, pe malul unui bazin cu apă; lîngă ea, stă, sprijinindu-se în baston, un cavaler; în depărtare aşteaptă harapii în livrea lîngă o litieră aurită, în timp ce un cîine bea apă, formînd, pe suprafaţa albastră a acesteia, cercuri care-i deformează, cutremurînd-o, imaginea oglindită (acuarelă, Muzeul rus, varianta acestei compoziţii se află în colecţia I. S. Silberstein, Moscova).

Una dintre cele mai bune acuarele ale lui Somov, din anul 1896 — *După ploaie* (Muzeul rus) — te transportă în deceniul al patrulea al secolului trecut. Doamne luminate de razele soarelui aflat spre asfinţit, se plimbă cu umbrelele, după ploaie. Bărbaţi purtînd jobene, se salută în timp ce se plimbă. Copiii rup flori înviorate de ploaie. O parte a cerului este acoperită de norul de ploaie ce se depărtează, în timp ce în cealaltă parte străluceşte curcubeul.

L. BAKST.
Vignetă pentru revista „Mir iskusstva". 1901.

Toate scenele enumerate au loc în sînul naturii. Devansînd puţin pentru a cuprinde cu privirea creaţia lui Somov în ansamblul ei, cunoscînd pro-

pensiunea lui pentru caracterul de păpuși al personajelor, disproporția dintre figuri și fundalul peisagistic în lucrările lui de mai tîrziu, „persiflarea" permanentă a scenelor galante, remarci fără să vrei în aceste opere timpurii cîteva particularități. Spre deosebire de lucrările tîrzii, în cele de la început există o oarecare armonie între figuri și peisaj, domnește aici o atmosferă de împăcare, așa cum se întîmplă vara, într-o seară caldă și aurie cînd natura și oamenii se odihnesc într-o stare de calm după o lungă zi. Pe artist îl preocupă în mod deosebit motivele naturii — apusul auriu în *Două doamne pe terasă*, oglindirea cerului în apa tremurîndă — în *Odihnă în timpul plimbării*, curcubeul deasupra ierburilor înviorate — în acuarela *După ploaie*. Interesul pentru anumite motive peisagistice din aceste „scene galante" timpurii ale lui Somov, le apropie pe acestea de relativ numeroasele peisaje „pure" ale artistului pictate în aceiași ani: motivul naturii și coloritul cald din *Odihnă în timpul plimbării* și din *După ploaie* sînt foarte apropiate de peisajul *Drum pe înserate* (acuarelă, 1896, Galeria Tretiakov) realizat în același an și în care avem imaginea naturii pe înserat, potolite de parcă s-ar odihni, și pătrunse de culorile roz-aurii ale asfințitului.

În „scenele de gen galante" timpurii, artistul creează un fel de lume „perfectă", populînd natura — pe deplin reală, veșnic minunată și care-i atrage necontenit admirația —, cu fantome ce se armonizează mai bine, după părerea sa, cu frumusețea naturii, decît contemporanii săi mediocri și „vulgari" (cuvînt preferat de cercul lui Benois) Despre faptul că natura „în stare pură" îi provoca artistului un sentiment viu și puternic, vorbesc și peisajele mai tîrzii păstrate, în parte, în Muzeul rus: *Peisaj* (1900, nr. inv. 2109), *Înainte de asfințitul soarelui* 1900, nr. inv. 2113), *Peisaj cu drumeag* (1902, nr. inv. 2108).

Armonia dintre natură și om din scenele de gen ale lui Somov n-a durat mult; echilibrul stabilit era precar. Deja în *Confidențe* (1897, Galeria
45 Tretiakov), echilibrul este tulburat. Figurile sînt

privite din „perspectiva vulturului". Ele alunecă parcă spre marginea de jos a pînzei, covîrşite de cupolele grele ale frunzişului verde străpuns de soare. În acuarela *Poeţii* (1898) şi în tabloul *La vilă* (cunoscut şi sub denumirea *Fericire familială*, 1898—1900; ambele lucrări, în Galeria Tretiakov) se vădeşte ironia pesimistă a lui Somov care constă în a înfăţişa, în contrast cu natura, omuleţi ridiculi gesticulînd ca şi cînd artistul i-ar fi prins ca pe nişte insecte în bolduri. Dar acest grup de lucrări aparţine deja unei noi etape în creaţia lui Somov şi necesită o analiză specială.

Tendinţa către un fel anumit de „îmbinare a visului cu realitatea" a afectat şi genul portretistic practicat de Somov în a doua jumătate a anilor '90. O noutate în creaţia sa o constituie soluţia găsită pentru portretul soţiei lui Aleksandr Benois — *A. K. Benois* (1896, Muzeul rus). Artistul imprimă imaginii contemporanei sale un oarecare aer „retrospectiv", înfăţişînd-o cu o pălărie şi într-o rochie de la începutul secolului al XIX-lea pe fundalul unui parc secular, în care se văd plimbîndu-se pe o alee un bărbat şi o femeie. Portretul n-a fost terminat şi asta poate din cauza plecării soţilor Benois în străinătate sau poate pentru că o asemenea concepţie „retrospectivistă" asupra portretului nu se cristalizase pe deplin în concepţia artistului. În orice caz, rezolvarea definitivă a acestei probleme va cădea asupra etapei următoare, mai mature, din creaţia pictorului.

Puţin mai tîrziu decît Somov, îşi dobîndeşte „propria personalitate" ca artist şi Benois, deşi, în principiu, harul său se manifestase foarte de timpuriu. Încă din copilărie, cei apropiaţi îl socoteau pe „Şurinka" un „viitor Rafael". Se poate totuşi ca, devenind destul de tîrziu stăpîn pe meserie, faptul să se fi datorat lacunelor în pregătirea profesională, atît de dispreţuită de el în acea vreme[43]. Este probabil, de asemenea, ca multitudinea intereselor sale să-l fi sustras într-o oarecare măsură, în primii ani, pe Benois de la o pregătire sistematică. În orice caz, el a fost în-

trecut de Somov în anii petrecuți în atelierul lui Repin, Benois trebuind să depună ani în șir o muncă asiduă spre a izbuti să stăpînească liber expresia artistică. Se înțelege că, datorită împrejurării că a crescut într-o familie cu mulți artiști, Benois a putut compensa lipsa școlii. Tehnica acuarelei el a învățat-o de pildă de la fratele său Albert, un acuarelist foarte cunoscut în acei ani.

Din anul 1891, Benois începe să-și aducă lucrările la expozițiile de acuarelă. Primele sale foi, inspirate de călătoria făcută în 1890 prin Germania și Austria, sînt însuflețite de cunoștința făcută cu vechii maeștri și de lectura autorilor lui preferați — E.T.A. Hoffmann, V. Hugo și alții. Ele înfățișează ruine romantice, mînăstiri, cimitire etc.... *Castelul* (1895, Galeria Tretiakov), prezentat la a XVI-a expoziție a Asociației acuarelиștilor ruși din anul 1896, a fost achiziționat de P. M. Tretiakov, ceea ce însemna un fel de brevet pentru titlul de artist excepțional. Cercul lui Benois jubila[44]. *Castelul* era lucrat într-o tehnică mixtă de acuarelă, guașă, pastel și cărbune. Tehnica mixtă va deveni tipică pentru „miriskusnici". Pe acest carton mare, creat sub impresia citirii lui M. Maeterlinck, este înfățișat un castel întunecat și sumbru acoperit de zăpadă. De același romantism sumbru sînt învăluite și lucrările *Cimitir* (1897, Galeria Tretiakov) achiziționată, de asemenea, de P. M. Tretiakov, și *Castel. Două turnuri* (1897. Muzeul de artă plastică și de artă aplicată din Smolensk).

Benois s-a descoperit cu adevărat pe sine ca artist abia în timpul ședерii în Franța, în anii 1896—1899, unde a lucrat foarte mult. Fermecat de Versailles, el realizează marele ciclu „Ultimele plimbări ale lui Ludovic XIV" (1897—98) în care se îmbină admirația vie și profundă provocată de frumusețea nepieritoare a ansamblului versaillez și pasiunea lui Benois — istoricul epocii lui Ludovic XIV — pentru lectura memoriilor lui Saint-Simon și a altor izvoare, fapt pentru care Benois vizitează sîrguincios biblioteca Sainte-
47 Geneviève din Paris. „Plimbările regelui" au

constituit începutul unei întregi serii de lucrări legate de impresiile produse de Versailles. Acestei teme, artistul îi rămîne credincios toată viaţa. Adevăratul erou al „Plimbărilor regelui" este Parcul din Versailles cu întinderile lui impunătoare, cu terasele, bazinele, fîntînile şi statuile lui. În aceste lucrări se simte încă o oarecare nesiguranţă a penelului, dar în general, Benois s-a conturat ca artist tocmai în acest ciclu. Artistul zugrăveşte Versailles-ul, cu precădere, în zilele posomorîte de toamnă sau în orele asfinţitului, cînd cerul încă mai este scăldat în aur, iar pe pămînt, în umbra scărilor imense şi a covoarelor de verdeaţă, amurgul cenuşiu devine tot mai întunecat. Pe Benois îl atrage noblețea gamei cenuşii, corespunzătoare plimbărilor triste ale „regelui-soare" aflat în amurgul vieţii, întovărăşit de doctorul şi de duhovnicul său, îmbrăcaţi în negru, delectîndu-se poate pentru ultima oară cu imperturbabila frumuseţe a creaţiei lui Le Brun şi Le Nôtre (*Ludovic XIV. Hrănirea peştilor, Plimbarea regelui, În faţa statuii lui Curtius* — toate în Muzeul rus, *La bazinul Cererei* — în Galeria Tretiakov, *Le roi se promenait par tous les temps* — în Galeria de artă din Odesa şi în colecţia I. S. Silberstein). Uneori, în zugrăvirea personajelor se strecoară o uşoară notă de grotesc, de exemplu în redarea bătrînului rege aşezat pe vine spre a putea privi mai bine la panorama ce se desfăşoară în depărtare, în timp ce însoţitorii săi îl aşteaptă plini de respect (*În faţa statuii lui Curtius*). Aceste figurine uşor groteşti ne sugerează deşertăciunea străduinţelor omeneşti în faţa sublimului şi frumosului.

Dacă în momentul cînd este întemeiată „Mir iskusstva", Somov şi Benois îşi găsiseră temele şi îşi elaboraseră limbajul artistic, în schimb, L. S. Bakst (1866—1924), cel mai bătrîn dintre ei, aproape de aceeaşi vîrstă cu Serov, încă îşi mai continua căutările. Benois avea să mai scrie încă şi în anul 1901 că „şi mai puţin conturat se prezintă Bakst. El a început cu anecdote stupide în spiritul lui Vladimir Makovski, a făcut apoi pa-

siune pentru Fortuny şi cîţiva ani la rînd a strălucit la expoziţiile de acuarelă cu căpşoarele lui fandosite după care a trecut la probleme mai serioase şi, în *Intrarea lui Avellan* a încercat, cu o mare cheltuială de energie, să se ia la întrecere cu Menzel; după aceea s-a trezit imitîndu-i pe scoţieni şi pe francezii contemporani, dînd în acest gen cîteva peisaje şi portrete bune şi, în ultima vreme, s-a îndreptat brusc spre „bătrîni", spre cultul serios al formei practicat de marii maeştri ai trecutului. Ce zvîrcolire, ce drum lung şi întortocheat! Şi toate acestea au fost parcurse cu sinceritate deplină, cu convingere, cu pasiune fierbinte, dar nitel cam fără noimă şi fără consecvenţă. Bakst are mîini de aur, o capacitate tehnică uimitoare, mult gust, un entuziasm înflăcărat pentru artă, dar el nu ştie ce are de făcut"[45].

În cîteva cuvinte, Benois a dat aici o caracterizare aproape exhaustivă a căutărilor lui Bakst în anii '90. La influenţele asupra lui Bakst enumerate de Benois mai trebuie adăugată şi influenţa genului „boieresc" a lui Konstantin Makovski, suferită de Bakst la începutul anilor '90 şi care se simte în acuarelele sale (Muzeul rus). Nu degeaba Bakst „a încasat-o" de la alţi membrii ai cercului din cauza simpatiei lui pentru K. Makovski. Sfera autentică de preocupări a lui Bakst devine decorul de teatru, dar primele experienţe serioase de activitate în acest sector se situează abia către începutul secolului al XX-lea.

Cele mai interesante lucrări ale lui Bakst din anii '90 sînt cele realizate în genul portretistic. Se cuvine a fi menţionate portretul „gentleman"-ului *V. F. Nuvel* (acuarelă, 1895, Muzeul rus) şi mai cu seamă cel al lui *A. N. Benois* (pastel, 1898, Muzeul rus). Acesta din urmă poate fi considerat drept cea mai bună dintre nenumăratele imagini ce-l prezintă pe Benois, realizate în momente diferite de către contemporanii săi. Portretul este menţinut într-o gamă întunecată. S-ar putea ca pe Bakst să-l fi preocupat aici problema resurselor picturale ale negrului. Purtînd barbă
49 neagră şi un costum de aceeaşi culoare, Benois

este cufundat în lectură, așezat într-un mare fotoliu negru din piele. Imaginea lui Benois coincide pe deplin cu creionările literare făcute ideologului „miriskusnicilor" din această perioadă. Acesta arată într-adevăr ca un „cărăbuș negru prăvălit în fotoliu" ce poate fi socotit ca „adevărata matcă a întregului și gălăgiosului stup[46] care era „Mir iskusstva". În partea stîngă se văd atributele vieții de artist care caracterizează modelul — mari mape cu desene, un portret din secolul al XVIII-lea înfățișînd-o pe Elisaveta Petrovna, într-o ramă cu bucle, tip *rocaille*. Benois se află plasat într-o ambianță artistică. Formula amintind de pictura de „gen" în care este executat *Portretul lui A. N. Benois* (un tînăr cufundat în lectură) ne permite să apropiem această lucrare de unele tendințe ale picturii portretistice caracteristice pentru ultimul deceniu al secolului trecut în speță cu portretele lui V. A. Serov.

Cel mai tînăr participant la cercul lui Benois a fost E. E. Lansere (1875—1946). În perioada analizată, el abia începea să stăpînească meșteșugul. A învățat, cum am amintit, la Școala Societății pentru stimularea artelor și la Paris, de unde s-a întors împreună cu A. P. Ostroumova în anul 1898. Lăsînd la o parte o oarecare lipsă de maturitate, în creația lui Lansere din anii '90, se conturează deja temele și formele ce vor deveni preponderente în arta sa din perioada următoare. Printre lucrările sale create înainte de a se fi înființat „Mir iskusstva", se disting acuarela *Fontanka* din 1895 pe care, încîntat de ea, Benois a numit-o, în scrisorile sale, exagerînd puțin, o „capodoperă"[47], și ilustrațiile pentru cartea E. Balabanovei „Legende despre vechile castele din Bretagne" (1897—1898, originalele se păstrează în Secția de desen a Muzeului rus).

Cum pe bună dreptate arată un cercetător al creației lui Lansere, „aceste două lucrări au fixat sferele de activitate ce vor deveni pentru el, de-a lungul multor ani, principalele: ilustrația de carte și acuarela, în speță, zugrăvirea Petersburgului, al cărui inspirat cîntăreț va deveni atît la

începutul creației sale cît și în plină maturitate"[48].

În timp ce artiștii din cercul lui Benois își terminau studiile peste granită, Diaghilev desfășura la Petersburg, o furtunoasă activitate de organizare a unor expoziții care au constituit în genul lor, un fel de repetiție a expozițiilor organizate de „Mir iskusstva". În februarie 1897, a fost deschisă Expoziția acuareliștilor englezi și germani. Ea a făcut cunoștință publicului rus cu o serie de mari maeștri ai acestor două țări și, înainte de toate, cu numeroase acuarele de Menzel, care a fost într-o oarecare măsură dascălul „miriskusnicilor" în problema rezolvării temei istorice într-un registru minor, așa-zis de interior. Totodată expoziția a dat în vileag gusturile încă neformate pe deplin, ale organizatorilor ei, întrucît în ea au figurat și destule lucrări de aparat, în special ale acuareliștilor scoțieni. Referindu-se la această expoziție, în scrisoarea adresată lui Benois la Paris, Somov arată pe bună dreptate, că „Expoziția este în general interesantă pentru noi (desigur, măcar și pentru faptul că în ea figurează aproape 90 de Menzeli), dar ea face prea multe concesii modei, avînd și un caracter prea unilateral. Artiștii sînt aleși dintre *maîtres* de salon care se vînd lesne. Multă impostură: de pildă Stevenson, Macaulay, Peterson, Melville... Ca impresie generală Melville amintește foarte mult un amestec de Albert Benois și de Benkendorf..."[49].

Mai semnificative au fost Expoziția artiștilor scandinavi deschisă în toamna aceluiași an în Sălile societății pentru stimularea artelor și, în special, Expoziția artiștilor ruși și finlandezi în muzeul Stieglitz (deschisă în ianuarie 1898) pe care înșiși „miriskusnicii" au considerat-o ca fiind prima lor expoziție, „prima manifestare a mișcării „Mir iskusstva", dar deocamdată încă nu sub această denumire"[50]. Strălucitul talent de organizator al lui Diaghilev a făcut ca la expoziție să fie atrași, în afară de grupul cercului de prieteni
51 respectiv, toți marii reprezentanți ai artei tinere

— Vrubel, Serov, Levitan, Nesterov, K. Korovin, A. Vasneţev, Riabuşkin, Maliutin, E. Polenova, finlandezii Edelfelt, Gallen, Blomstedt, sculptorul Vallgren şi alţii. Expoziţia a provocat cea mai vie reacţie în cercurile artistice şi o aprinsă polemică în presă.

Foarte semnificativ este în acest sens un lung articol al patriarhului criticii de artă ruse — V. V. Stasov care a judecat cu asprime expoziţia numind-o „o orgie a dezmăţului şi a nebuniei"[51] dîndu-i lui Diaghilev porecla de „staroste al decadenţilor". O indignare deosebită i-au provocat lui Stasov lucrările lui Vrubel — panoul *Dimineaţa* şi sculptura *Demonul*. Propensiunea lui Vrubel pentru imaginile fantastice îl aduce pe venerabilul critic în stări de perplexitate: „Tot demoni, tot demoni, de ce i-or fi plăcînd atîta domnului Vrubel [. . .] de ce-or fi ei atît de indispensabili creaţiei sale? Ce interes, ce necesitate ciudată mai este şi asta?"[52]. O atitudine pozitivă îi impun lui Stasov lucrările lui Serov, A. Vasneţov, Levitan, Riabuşkin, Purvit şi, în parte, ale lui K. Korovin.

Articolul lui V. V. Stasov este foarte tipic, o asemenea atitudine faţă de expoziţie, în special faţă de Vrubel, era cea mai răspîndită.

Dar o parte a publicului, în special tineretul artistic, a adoptat o altă atitudine faţă de expoziţiile organizate de Diaghilev. Despre aceasta stau mărturie, printre altele, amintirile lui Nesterov: „Iată grupul celor din Academia de arte; ei sînt categorici şi o retează scurt: sînt entuziasmaţi de Serov, plini de admiraţie faţă de Levitan. Folosesc noi cuvinte şi termeni. Îşi amintesc de expoziţia din Şcoala Stieglitz, de toţi aceşti suedezi, norvegieni, finlandezi, secesionişti, îi iubesc ,îi ţin minte pe nume. Cît sînt de sclipitori, cît de multă lumină au! Iată pictură adevărată! Aici găseşti şi «sentiment». E clar ce trebuie făcut . . . Noi sîntem cu ei. Iar dacă sîntem de partea lor, înseamnă că sîntem împotriva lui M., împotriva lui K., împotriva tuturor acestor pînze negre, grele, tendenţioase.

Așa susținea atunci tineretul încă lipsit de experiență din Academie. Așa susțineau și gîndeau destul de mulți.

Numele lui Diaghilev era repetat din ce în ce mai des. Diaghilev și prietenii săi, în special Aleksandr Benois, și-au propus drept țel să recruteze, într-un fel sau altul, tot ce era atunci tînăr, proaspăt . . ."[53].

Odată cu Expoziția artiștilor ruși și finlandezi, perioada pregătitoare a mișcării „Mir iskusstva" lua sfîrșit. La ordinea de zi a grupului se înscria acum organizarea revistei și a expozițiilor periodice.

Capitolul II

La jumătatea ultimului deceniu al sec. al XIX-lea, în cercul lui Benois se naşte ideea editării unei reviste de artă. „Acum trei ani — scria Benois în 1898 — numai la revistă mi-era gîndul..."[1]. Revista a fost rodul eforturilor colective ale tuturor membrilor cercului. În diferite etape ale apariţiei ei, rolul de „motor" l-a avut ba unul, ba altul dintre participanţi. După cum relatează Benois, „meritul primelor impulsuri pentru editarea revistei" i-a aparţinut lui A. P. Nurok[2] care a aderat la cerc în 1892 sau în 1893. Alfred Pavlovici Nurok era mai în vîrstă decît alţi participanţi ai „cenaclului" şi la început a avut o influenţă importantă asupra lor. Om cu o vastă cultură, cunoscător al literaturii şi muzicii franceze, „el este primul care ne-a făcut cunoştinţă — îşi amintea Benois —, cu desenele lui Birdelet şi i-a popularizat pe Fidus, pe Steinlen şi pe Th. Th. Heine care au exercitat o atît de mare influenţă asupra modului nostru de a înţelege arta"[3]. Nurok avea un umor caustic ce va constitui ulterior originalitatea articolelor sale publicate în „Mir iskusstva" unde semna cu pseudonimul „Silen" şi cu iniţialele „A. N.". Lui Serov îi aparţine un foarte reuşit portret al lui Nurok (litografie, 1899), în care a fost fixată în chip strălucit nu numai înfăţişarea lui exterioară caracteristică, dar a fost eprimată şi esenţa lui lăuntrică. „Înalt, brun, slab, deja pleşuv şi cu ochelari

«de savant», acest parizian din Petersburg — după remarca lui P. P. Perțov —, juca rolul lui Mefisto în cercul tinerilor Fauști"[4]. Dar în această vreme, cercul încă „nu era copt" pentru editarea revistei. Mai era nevoie de desăvîrșirea formării artistice generale, de lărgirea orizontului, de „proba scrisului", în ce-i privea pe Benois și Diaghilev, de participarea la Expoziția artiștilor ruși și finlandezi pentru ca visul despre revistă să devină realitate. Principalul militant avea să devină S. P. Diaghilev care a dus munca organizatorică în perioada cînd Benois și majoritatea celorlalți membri ai cercului se aflau în Franța. În scrisoarea din 8/20 octombrie 1897, el îi comunica lui Benois: „Tu știi deja de la Kostea (Somov — nota autoarei) că sînt pînă peste cap cufundat în proiecte: unul mai grandios decît altul. Acum proiectez această revistă în care intenționez să cuprind toată viața noastră artistică, adică în partea de ilustrații să fac loc picturii autentice, în articole se vorbesc deschis ce gîndesc, apoi în numele revistei să organizez o serie de expoziții anuale, în sfîrșit, să alătur revistei noua ramură a industriei artistice care s-a dezvoltat la Moscova și în Finlanda, într-un cuvînt, eu văd viitorul printr-o lentilă care mărește [...] Aștept de la tine cel puțin cinci articole pe an, bune și interesante, indiferent despre ce [...] Numele revistei încă nu-l știu"[5].

Denumirea revistei n-au putut multă vreme s-o stabilească. Benois a propus s-o denumească „Renașterea", evident ca un răspuns la învinuirile de decadență ce se aduceau noilor fenomene ale artei. Disputele despre faptul dacă noile tendințe din arta de la sfîrșitul secolului al XIX-lea constituiau un declin, o decadență sau, dimpotrivă, o renaștere a artei, se purtau deja în acea vreme în paginile presei. În anul 1897, în suplimentul literar al revistei „Niva" (Țarina) a fost tipărit un mare articol al lui I. Grabar trimis de el din München, cu titlul polemic „Declin sau renaștere?"[6] Printre denumirile propuse pentru viitoarea revistă au fost, de asemenea: „Vperiod" (Îna-

inte), „Novoe iskusstvo“ (Arta Nouă), „Cistoe hudojestvo“ (Arta pură), „Krasota“ (Frumusețea)[7].

În cele din urmă s-a hotărît ca revista să se cheme „Mir iskusstva“ (Lumea artei), denumire deloc întîmplătoare. Fondatorii revistei declarau în acest fel arta drept o lume aparte, autonomă în raport cu realitatea prozaică, ceea ce, în momentul respectiv, cînd discuțiile despre locul și rolul artei în societate deveneau tot mai aprinse (e deajuns să amintim de pildă tratatul lui L. Tolstoi „Ce este arta“ tipărit tocmai în acel timp în „Probleme de filozofie și psihologie“) suna de la sine destul de expresiv. Apoi, în această denumire se putea sesiza pretenția de a fi recunoscute ca demne să intre în sfera artei numai acele opere care corespund criteriilor fixate de redacția revistei. Astfel, însăși denumirea revistei incita la dispută; ea cuprindea germenii ideilor formulate ulterior în paginile ei.

La 18 martie 1898, a fost semnat contractul de editare. Prințesa M. K. Tenișeva și S. I. Mamontov — care aveau să acorde subsidiile necesare — deveneau editorii revistei, iar S. P. Diaghilev redactorul șef. A început apoi munca pentru pregătirea primelor numere.

Pentru toți membri cercului de prieteni intrați în componența redacției era clar că militantul de frunte al revistei trebuia să devină Benois. „Fără participarea cît mai apropiată și nemijlocită a lui Benois, revista era pur și simplu de neconceput“ — potrivit expresiei lui Filosofov[8]. Dar, în ciuda așteptărilor tuturor, continuînd să lucreze în Franța la primul ciclu versaillez — „Ultimele promenade ale lui Ludovic XIV“ — Benois a manifestat o oarecare răceală față de revista ce se năștea, și nehotărîre în privința participării sale la ea. El răspundea la chemările prietenilor rămași în Petersburg — Diaghilev, Filosofov, Nuvel — cu scrisori ample ce au un interes principial pentru caracterizarea concepțiilor lui de atunci, în special despre rolul unei reviste de artă și despre posibilitățile și sarcinile criticului de

artă. La 5 iulie 1898, Benois îi scria, de pildă, lui Filosofov:

„[...] *Forcément** revista este o trivializare. Dar în același timp, nu trebuie să uit că sînt oameni, artiști tineri (și bătrîni) cărora li se pare o hrană foarte apetisantă și cărora ea poate să le aducă folos. De aceea, principial, sînt pentru revistă. Dar de la aceasta pînă la avea o atitudine caldă față de ea este departe. [...] Cel mai mult mă chinuie gîndul dacă vă trebuie, adică dacă sînt utile pentru revistă discuțiile despre trecut, întrucît în momentul de față numai aceasta prezintă pentru mine un adevărat interes. Îngăduiți-mi ca să extrag material pentru articolele mele nu numai din Saloane și «The Studio», dar și de acolo unde merg cu cea mai mare plăcere. Și ca să fiu cinstit, mărturisesc că Salonul și Studioul mă plictisesc groaznic și să scriu despre Bénard sau Puvis n-am niciun chef. Pe de-asupra, ca să scriu eu, artist contemporan, despre contemporaneitate nu mi-e ușor. Fiecare apreciere negativă ar fi considerată ca o automăgulire sau invidie și fiecare laudă adusă ar fi atribuită sentimentelor de prietenie. Și prin aceasta am atins fără să vreau, încă o cauză a atitudinii mele rezervate față de scris. Este vorba de însuși faptul că eu însumi sînt artist (deși unul prost), dar nu despre asta-i vorba [...]

Generalizînd, ajung la următoarea concluzie. În general, eu am mers mai departe decît gloata intelectuală. Ceea ce pentru aceasta prezintă interes, pentru mine este *fade***, vechi, rumegat; de altfel eu încă n-am ajuns (și voi ajunge oare — iată o mare întrebare) pe acea culme, de unde să pot contempla înaltele adevăruri care mi-ar inculca și forța de a vorbi despre ele. În prezent, mă aflu în nori, în ceață și, în afară de mine însumi (iar eu reprezint ceva foarte haotic), nu văd nimic, or, a mă oferi pe mine însumi publicului mi se pare și înjositor și dăunător și dez-

* În franceză, în original = prin fața luorurilor
** În latină, în original = fad

gustător în starea în care mă aflu acum [...] Nu vreau să fiu un Frebel al artei, iar a deveni ca Ruskin sau chiar ca Stasov al nostru, n-am (poate, dă Doamne, numai «deocamdată») forţe, convingere lăuntrică, inspiraţie. Deşi confuz, se pare totuşi că am înfăţişat destul de limpede situaţia mea şi repet încă o dată că vreau să vă fiu de folos, dar întîmpin obstacole pe care sper totuşi să le surmontez"[9].

Ezitările lui Benois i-au pus pe prietenii lui din Petersburg într-o mare dificultate. În febra pregătirii revistei, încrezători dinainte în colaborarea lui Benois, ei n-au prea fost înclinaţi să ia în consideraţie reflecţiile acestuia şi au decis pur şi simplu că „Şura s-a moleşit", a început „să trădeze"[10]. Diaghilev i-a răspuns la 5/14 iulie 1898 în stilul său aplicat, caracteristic, „cu o mare cantitate de logică": „Dragă prietene, cînd construieşti o casă, se află în jurul tău o mulţime de pietrari, zidari, dulgheri, tîmplari, zugravi şi dumnezeu ştie cîte diligenţe trebuie făcute ba la comitetul de construcţii ba la un altul. Ba îţi trebuie cărămidă, ba grinzi, ba tapete, ba nu ştiu ce alte mărunţişuri. De un lucru însă nu te îndoieşti, şi anume că faţada casei va fi reuşită întrucît crezi în prietenia şi talentul arhitectului-constructor. Şi iată că iese pe dos; cînd tu, plin de praf şi de sudoare, ieşi de sub schele şi bîrne, iată că arhitectul îţi spune deodată că el nu-ţi poate construi casa şi că la adică de ce să construieşti casă, ce fără ea oare nu se poate? ş.a.m.d. Şi abia atunci devii conştient de toată mizeria cărămizilor şi de mirosul tapetelor, al cleiului, şi de toată neghiobia lucrătorilor etc....

Aşa ai acţionat asupra mea cu scrisoarea ta. Dacă pînă şi Valicika (Nuvel — nota autoarei) s-a pus în mişcare, apoi înţelege că a făcut-o mai ales pentru că şi-a dat seama de ce înseamnă toate acestea, cît de greu se obţin ele. Şi iată că tu începi dintr-odată să vorbeşti despre foloasele revistei, despre faptul dacă se poate scrie despre «bătrîni» sau despre Vasneţov sau despre ce trebuie făcut pentru ca nu cumva să te certi cu

cineva. După cum nu pot şi nu ştiu cum să-i rog pe părinţii mei să mă iubească, tot aşa nu te pot ruga pe tine să fii alături de mine şi să mă ajuţi nu numai cu un sprijin şi cu o binecuvîntare, ci să mă ajuţi direct, categoric, şi fructuos, cu munca ta.

Într-un cuvînt, nu intenţionez nici să-ţi mai fac demonstraţii şi nici să te implor, iar ca să te mai zgîlţîi acum, zău, n-am timp, şi te pomeneşti că-ţi frîngi şi gîtul. Asta-i tot şi sper ca tonul sincer şi prietenos al ocarei mele să acţioneze asupra ta şi să încetezi a te mai socoti un străin, unul din afară, şi să îmbraci cît mai repede halatul de lucru, asemenea nouă tuturor, spre a frămînta acest var fierbinte"[11].

Aceste două scrisori schiţează cum nu se poate mai bine individualităţile celor doi principali animatori ai mişcării „Mir iskusstva" — Benois care „gîndeşte cu voce tare", oscilînd în mod critic între „pentru" şi „contra", pe de o parte, iar pe de alta — Diaghilev, plin de energie clocotitoare, organizator strălucit, pentru care nu existau îndoieli cînd se apuca de o treabă. Şi totuşi, presiunea exercitată de Diaghilev n-a spulberat dintr-odată ezitările prietenului său. În scrisoarea următoare, către Filosofov, Benois îşi continuă reflecţiile despre importanţa posibilă a revistei şi analiza propriei personalităţi în raport cu activitatea de critic: „Doar nu-i un paradox — scrie el — că Michelangelo n-a citit reviste şi că revistele n-au produs un Michelangelo. Chiar dumneata îmi scrii că în Moscova s-au descoperit zăcăminte întregi de artişti proaspeţi şi interesanţi. Şi ei au apărut fără ajutorul revistelor. De asemenea, şi Walter Crane şi Morris şi alţii. Dar în ceea ce mă priveşte, nu voi nega că revista este un lucru bun... Problema este aceeaşi ca şi cu muzeul. Nici muzee n-au existat pe vremea lui Michelangelo, or, cu toate acestea, eu sînt primul care mă pronunţ pentru existenţa lor şi aş plînge amar dacă ar fi distruse (deşi pe mine mă încercă gîndul că distrugerea lor i-ar împinge
 pe artişti către o creaţie absolut nouă şi plină de

prospețime). Dar ce să fac dacă întotdeauna și în toate sînt ambiguu? Iubesc Roma și totuși sînt mulțumit că a căzut, iubesc secolul al XVIII-lea, dar îi sînt recunoscător Revoluției, ș.a.m.d. [...] În problema revistei, eu văd foarte bine ambele laturi: că ea este *forcément* o trivializare (pentru Dumnezeu, nu fii șocat de acest cuvînt, înțelege-mă) [...] Știind în același timp prea bine că ea este adesea unicul mijloc de a face cunoștință cu lucrurile minunate ș.a.m.d. [...] Dar cu această ocazie îmi vine în minte Pan* și falimentul său (și ce nume sonore se aflau printre colaboratorii săi), îmi vine în minte «The Savoy»** și falimentul respectiv (ce-i drept, onorabil) și atunci încep să privesc cu neîncredere la revista noastră, mai ales dacă te gîndești de cîți oameni depinde ea și ce-i pretind acești oameni. Dar pe scurt, ajunge cu ieremiadele, îndoielile și alte vrute și nevrute. Scrisorile dumitale m-au trezit [...] Și fără să mă dezic de afirmația că revista nu va da naștere la vreun Michelangelo, o să mă apuc cu rîvnă de treabă [...]"[12].

Din epistolele lui Benois menționate mai sus se vede limpede că el a abordat problema editării revistei și a participării sale la ea cu un profund simț al responsabilității. Cel mai mult îl preocupă rolul instructiv, de culturalizare, acea „utilitate demnă de dispreț" de care se fereau unii dintre tovarășii săi de drum. Lăsînd la o parte „lamentările" din scrisorile lui, problema se reduce, în fond, la faptul dacă din munca sa va rezulta vreun folos pentru cititorii revistei și în primul rînd pentru artiști. Nu este întîmplătoare evocarea numelui lui Stasov care întruchipa înrîurirea socială a criticii. După cîteva ezitări, problema participării la editarea revistei a fost rezolvată pozitiv și Benois a apucat-o în mod ireversibil pe calea criticii de artă, care a devenit una dintre principalele componente ale activității sale multilaterale.

---

* Revistă de artă ce apărea în limba germană la Berlin

** Revistă de artă engleză

„Pedagogul", „educatorul" s-a acomodat excelent, în persoana lui, cu artistul.

Pe cînd Benois, aflat la Paris, hotăra pentru sine „a fi sau a nu fi" critic de artă, la Petersburg se pregăteau pentru apariţie primele numere ale revistei. În afară de Diaghilev, „Napoleonul" redacţiei, a luat parte direct la muncă D. Filosofov care, ulterior, avea să joace, după cum se ştie, un rol „fatal" în destinul revistei, întrucît tocmai el a înlesnit participarea din ce în ce mai activă în paginile revistei a „filosofilor religioşi" — V. Rozanov L. Şestov (Schwartzmann) ş.a. Filosofov conducea secţia literară a revistei şi îndeplinea prerogativele unui secretar de redacţie. Un rol activ la revistă l-au jucat A. P. Nurok care scria de obicei note scurte şi spirituale despre noutăţile artistice şi muzicale, şi V. F. Nuvel care se interesa în special de viaţa muzicală. „Ca minte, gusturi şi cunoştinţe — arăta P. P. Perţov — Nuvel era la nivelul celorlalţi, dar lui îi lipseau talentele speciale şi trebuie menţionat că, spre deosebire de Diaghilev, el n-avea talent de lider [...]. Nici nu-şi pot închipui «Mir iskusstva» fără să ţii seama, în acelaşi timp, de figura lui mărunţică, plină de neastîmpăr, mereu dichisit îmbrăcat, alergînd vioi prin cameră cu ţigara de foi între dinţi sau şezînd picior peste picior pe marginea canapelei. Oficial, Nuvel era funcţionar la Ministerul curţii, dar nu se interesa deloc de slujba sa. Aceasta era pentru el doar un mijloc de cîştig şi noi ştiam despre această slujbă doar pentru că el apărea uneori la redacţie în uniforma de rigoare. Toate interesele vitale ale lui Nuvel erau legate de «Mir iskusstva», de revistă şi de expoziţii, aşa cum el avea să urmeze această linie de conduită şi mai tîrziu cînd va participa în modul cel mai direct la întreprinderea teatrală a lui Diaghilev. Pe lîngă acestea, Nuvel mai avea un mare interes şi chiar talent pentru muzică şi mai ţin şi acum minte impresia pe care mi-a făcut-o interpretarea de către el, împreună cu Diaghilev la patru mîini, acasă la
61 Benois, a Simfoniei a Patra a lui Ceaikovski. La

inițiativa lui Nuvel (și a lui Nurok), a luat ființă pe atunci, la Petersburg, cercul «Serilor de muzică contemporană» care a organizat cu destulă regularitate concerte de-a lungul unor ani în șir, făcînd cunoștință publicului rus cu creațiile lui Debussy, Max Reger, Richard Strauss și ale altor muzicieni novatori de atunci"[13].

Ceva în genul unui „redactor artistic" (în redacția revistei „Mir iskusstva" nu exista o diferențiere formală a funcțiilor) a fost L. S. Bakst care se îngrijea de prezentarea artistică a revistei și de calitatea reproducerilor; „jertfă a despotismului lui Serioja (Diaghilev — n. trad.), Levușka Bakst stătea uneori zile întregi — își amintea Benois — executînd legendele elegante pentru desene și retușînd fotografiile cu scopul de a le conferi un caracter cît mai artistic"[14].

Dintre marii artiști, omul cel mai apropiat de „Mir iskusstva" a devenit V. A. Serov a cărui creație se bucura de mult de o mare apreciere din partea „miriskusnicilor"[15]. Primul a făcut cunoștință cu el Benois, în 1896, cînd acesta a organizat participarea artiștilor ruși la expoziția obișnuită a „Sezession"-ului münchenez. Benois i-a „pețit" în München — în afară de Serov — pe Levitan, Nesterov, A. Vasnețov, Perepletcikov, Svetoslavski[16]. Serov, Levitan și Perepletcikov și-au expus lucrările la „Secession"-ul din 1896[17]. Tocmai în timpul acestei medieri a lui Benois s-a făcut legătura marilor artiști moscoviți cu viitorii „miriskusnici", legătură continuată la Expoziția artiștilor ruși și finlandezi, apoi la expozițiile revistei „Mir iskusstva". Dintre toți moscoviții, Serov a avut relațiile cele mai strînse cu „Mir iskusstva" pînă la sfîrșitul vieții. „În cercul artiștilor ce țineau de «Mir iskusstva», Serov a găsit — potrivit spuselor N. I. Sokolovei — sprijin și temei pentru aspirația sa către însușirea culturii occidentale și pentru dragostea lui plină de devotament față de vechii maeștri. În cercul «Mir iskusstva», el și-a putut satisface pasiunea pentru arta decorativă, găsind temeiuri teoretice pentru problemele de formă ale artei sale"[18]. Serov a

salvat revista amenințată să-și înceteze apariția chiar după primul an de existență, cînd S. I. Mamontov s-a ruinat, iar M. K. Tenișeva, înspăimîntată probabil de atacurile asupra revistei (în speță ea a fost șocată de caricaturile lui Șcerbov care o înfățișa sub chipul unei vaci mulse de Diaghilev), a încetat s-o subsidieze în continuare. În acest moment critic pentru revistă, Serov, care tocmai lucra la unul dintre portretele lui Nicolae II, a obținut subsidii guvernamentale pentru continuarea editării. Tot Serov era într-un fel „împuternicitul", la Moscova, al expozițiilor organizate de „Mir iskusstva" și îndeplinea în mod impecabil toate misiunile, uneori foarte anevoioase, încredințate de Diaghilev în privința organizării expozițiilor, a selecționării și transportării tablourilor ș.a.m.d. „Miriskusnicii" apreciau în cel mai înalt grad talentul, mintea și gustul lui Serov. Cum recunoaște Benois, „importanța sa «în interiorul redacției» era absolut excepțională[19], Serov fiind «în fond» unicul nostru arbitru, în fața căruia ne înclinam atît noi, artiștii, cît și căpetenia noastră — Serioja"[20]:

În afară de Serov și de artiștii moscoviți amintiți mai sus, în momentul întemeierii revistei, redacția acesteia a stabilit un contact mai mult sau mai puțin strîns cu o serie întreagă de artiști tineri a căror creație marcată de noile căutări intra în faza de înflorire. Printre aceștia trebuie remarcați mai întîi K. Korovin și Golovin, Maliavin și Ostroumova, Maliutin și E. Polenova. Mai puțin legat de „Mir iskusstva" deși expunea la ea ,Vrubel nu era încă apreciat cum se cuvine de „mriskusnici", ceea ce s-a reflectat și în caracterizarea pe care i-a făcut-o A. Benois în „Istoria picturii ruse". Nu i-a fost străin revistei la început nici Repin care se interesa totdeauna despre noile fenomene din viața artistică și care a acceptat să participe la expozițiile organizate de „Mir iskusstva". Singurul dintre marii maeștri din acel timp care a refuzat categoric să participe la ac-
 țiunile promovate de „Mir iskusstva" a fost Suri-

kov — unul dintre artiștii cei mai apreciați de către „miriskusnici"[21].

Persoanele implicate în editarea revistei și în expozițiile organizate de aceasta se întîlneau în „zilele de marți" ale redacției ce-și avea sediul în locuința lui Diaghilev, la început în etajul superior al casei din colțul prospectului Liteinîi cu strada Simeonievskaia (Liteinîi, 45), iar mai tîrziu, începînd din anul 1901, pe Fontanka. Ambianța însăși a redacției era curioasă fiind receptată de contemporani ca o expresie a aspirațiilor estetice ale revistei. „Locuința era mobilată cu expresivitate, în locul lustrei figurînd un dragon, scaunele fiind de stil ș.a.m.d." — remarcă în jurnalul său Briusov[22]. „Sus, deasupra forfotei clocotitoare a capitalei — scrie despre primul sediu al redacției un alt contemporan — excesiv de animate la această încrucișare de străzi, de-asupra huruitului făcut de echipaje, de zăngănitul caleștilor de pe atunci, ale uruitului tramvaiului cu cai, și de-asupra zgomotului mulțimii, se afla aninat acest refugiu al exotismului, ca un fel de grădini ale Semiramidei"[23]. Pereții locuinței erau împodobiți cu opere de Lenbach, Menzel, Puvis de Chavannes, Dagnan-Bouveret, Bartels ș.a., aduse de Diaghilev din călătoriile în străinătate. Un timp, locuința a fost împodobită de *Portretul lui S. M. Volkonski* pictat de Repin și aflat provizoriu la Diaghilev, după ce fusese expus la Prima expoziție internațională organizată de „Mir iskusstva" în anul 1899.

Reunindu-i pe artiștii tineri și talentați care căutau noi căi în artă, asigurîndu-se de participarea lui Repin și a lui Serov, a lui Nesterov și Levitan, asigurîndu-se de sprijinul material al lui Mamontov și al Tenișevei, redacția a purces la editarea revistei. În noiembrie 1898, aproape concomitent cu apariția primului număr al revistei „Arta și industria artistică" editată de Societatea de stimulare a artelor, sub redacția lui N. P. Sobko, a apărut numărul dublu 1—2 din „Mir iskusstva" pe anul 1899. Perioada de pregătire era

K. SOMOV,
Coperta almanahului „Florile nordului". 1901.

încheiată. „Miriskusnicii" aveau posibilitatea să se pronunţe în faţa publicului larg.

În primele două numere ale revistei era publicat articolul lui Diaghilev „Probleme complexe", unde într-un mod accentuat era formulată estetica adoptată de „Mir iskusstva". Acest articol
65 nu constituie nici pe departe un mare eveniment

în domeniul teoriei artei; el are chiar un caracter întrucîtva diletant, nu îndeajuns de profesionist (spre deosebire de scrierile lui Benois), dar pentru noi prezintă interes prin caracterul lui programatic ca şi prin efectul produs la apariţie. Drept epigraf, folosea cuvintele lui Michelangelo: „Cine merge pe urmele altora nu-i va întrece niciodată". Articolul constă din patru părţi — „Declinul nostru aparent", „Lupta veşnică", „Căutările frumosului" şi „Bazele aprecierii artistice". Pe scurt, esenţa lor rezidă în următoarele:

În prima parte a articolului, Diaghilev se străduieşte să respingă învinuirile de „decadentism" ce planau asupra sa şi a tovarăşilor săi de idei (să amintim că în articolul consacrat Expoziţiei artiştilor ruşi şi finlandezi, V. V. Statov taxase expoziţia drept decadentă, iar lui Diaghilev i-a dat porecla de „Staroste al decadentismului", ce avea să se fixeze puternic de acesta). Calificînd drept „aparent", aşa-zisul declin al noii arte, Diaghilev trece la atac împotriva adepţilor contemporani ai celor trei principale direcţii din arta secolului al XIX-lea — clasicismul, romantismul şi realismul. Concluzia lui: toate cele trei direcţii erau la ora aceea în declin, şi tocmai reprezentanţii lor sînt, după părerea sa, adevăraţii decadenţi. Cît priveşte clasicismul şi romantismul contemporan, el înţelege prin ele, de fapt, academismul, cînd vorbeşte despre „meşteşugul unora ca Tadem şi Bakalovici", şi despre „nenumăratele madone confecţionate în prolificele fabrici germane"[24]. Vorbind despre „decadenţii realismului" „care aduceau pe pînză opinci şi zdrenţe"[25], este clar că Diaghilev îi are în vedere pe unii peredvijnici tîrzii. Astfel, deja din primele pagini, într-o formă abia voalată, Diaghilev stabileşte principalii adversari.

A doua parte a articolului — „Lupta veşnică" — era consacrată luptei dintre „tendenţiozitatea îngust utilitară" şi teoria „artei pentru artă". Această parte este extrem de contradictorie. Este clar că Diaghilev n-a făcut faţă sarcinii de a analiza principalele direcţii estetice ale secolului al

XIX-lea. În același lagăr al adepților „tendențiozității îngust utilitare" el îi vîră pe Proudhon, Cernîșevski[26], Pisariov, Brunetière și Lev Tolstoi. Pe de o parte, autorul nu neagă importanța socială a artei — „acest vechi adevăr incontestabil"[27], iar pe de alta, vorbește despre scopul în sine, despre folosul în sine și despre libertatea artei, afirmînd că „creatorul (în sensul de artist — nota autoarei) trebuie să iubească frumosul și numai cu acesta trebuie să întrețină dialogul în timpul delicatei și tainicei manifestări a naturii sale divine"[28].

În partea a treia a articolului său, Diaghilev analizează cele două teorii fundamentale (după părerea sa) ale frumosului în artă. El trece în revistă teoria criticului de artă englez Ruskin și concepțiile așa-zișilor decadenți francezi, și evitînd aci cu grijă folosirea pe șleau a termenului „decadent", expune destul de amănunțit concepțiile lui Ruskin asupra artei ca imitație a naturii intacte, virgine, care „depășește cu mult imaginația omului". Redactorul de la „Mir iskusstva" polemizează cu afirmația lui Ruskin potrivit căreia „natura ar trebui să fie reprodusă cu minuțiozitate"[29]. Nefiind de acord cu concluziile de bază ale lui Ruskin, Diaghilev respinge, de asemenea, ideile lui Baudelaire și Edgar Alan Poë, ale lui Péladan și Huysmans despre rolul fundamental al imaginației ca un fel de facultate „divină" a artistului. Comparînd cele două puncte de vedere asupra artei și înclinînd, totuși, spre concepția lui Ruskin, Diaghilev acordă prioritate personalității creatorului, individualității acestuia. „Anume în această reflectare a ideilor și fenomenelor constă pentru noi — scrie el — interesul operei artistice"[30].

Afirmării acestui individualism în artă îi este consacrată ultima parte a articolului lui Diaghilev — „Bazele aprecierii artistice" — scrisă cu multă ardoare și energie, ceea ce o și deosebește de celelalte trei părți anterioare, relativ mai rezervate (cu excepția atacului împotriva lui Cernîșevski) ca formulare. Ea începe cu teza potrivit că-
 reia „frumosul artistic este temperament exprimat

în imagini, nouă fiindu-ne absolut indiferent de unde provin acele imagini, întrucît opera de artă este importantă nu în sine, ci numai ca expresie a personalității creatorului"[31]: Dezvoltînd această teză, Diaghilev trece la formularea sarcinilor criticii de artă. Acestea rezidă la el în „proslăvirea" artei, în „întîmpinarea solemnă" a oricărei noi manifestări a talentului, în „înălțarea de imnuri". Drept „Zei" ai „mitologiei artistice" el îi consideră pe Giotto, Shakespeare și Bach, alăturîndu-i și pe Puvis da Chavannes, pe Dostoievski și pe Wagner. La sfîrșitul articolului, este examinată „chestiunea delicată a contemporaneității și îndeosebi a artei ruse" — problema caracterului național. „Însăși natura (artistului — nota autoarei) trebuie să fie populară — scrie Diaghilev — trebuie chiar fără voie, ba poate chiar împotriva voinței, să reflecte veșnic strălucirea naționalității băștinașe"[32]. În numele generației însetate de frumos", Diaghilev cheamă „la absorbirea întregii culturi umane, măcar și numai pentru a o elimina sub formă de sudoare"[33].

Astfel, punctele capitale ale „programului" lui Diaghilev erau afirmarea autonomiei artei și a libertății artistului, iar sarcina criticii de artă era formulată ca proslăvire a personalității creatorului. Trebuie însă observat că, ulterior, revista nu s-a distins cîtuși de puțin printr-o „consecvență de fier" în promovarea acestor păreri. În special, critica de artă nu s-a mărginit deloc la a „înălța imnuri" talentelor. În general, opiniile enunțate în paginile revistei nu rareori erau contradictorii, și nu numai părerile diferiților autori, ci adesea chiar vederile unuia și alte aceluiași colaborator au suferit, de-a lungul celor cîtorva ani de apariție a revistei, o evoluție vădită despre care vom vorbi mai tîrziu. Într-un singur lucru erau uniți de la bun început colaboratorii revistei— și anume în lupta pe două fronturi: împotriva academismului și împotriva mișcării peredvijnicilor. În concepția lor, aceste două fronturi se contopeau uneori. Asemenea opinii aveau la bază anumite cauze, întrucît pe de o parte,

corpul profesoral al Academiei era alcătuit, după reforma din 1893, cu precădere din peredvijnici, iar pe de alta — la expoziţiile Asociaţiei (peredvijnicilor — n. trad.) apăreau tot mai multe tablouri de Bogdanov-Belski, Bronnikov, P. A. Briullov, Leman şi de alţi artişti care nu aveau nici o legătură cu ideile adevăraţilor peredvijnici, tablouri ce nu se deosebeau principial de pînzele academismului de salon.

Începînd cu primul număr, „Mir iskusstva" publică sistematic atricole şi note avînd drept obiectiv discreditarea duşmanilor ei. Deosebit de incisive erau notele cuprinse în cronica artistică. „Prin note scurte şi caustice, prin articole polemice, ne-am clarificat în mod permanent poziţia pe care, prin reflecţii lungi şi convingătoare, n-am fi putut să ne-o clarificăm — scria Filosofov. Căci trebuie s-o recunoaştem sincer, această polemică ne aducea o adevărată consolare"[34]. Despre caracterul polemicii ne dă o imagine vie o notă apărută în primul număr al revistei şi care a făcut vîlvă. Ea se intitula: „Nefericita Anglie este ameninţată de expoziţiile artiştilor ruşi I. Klever şi V. Vereşciaghin. Cum să protejăm publicul englez de o asemenea surpriză neplăcută?"[35]. Pe lîngă aceste note scurte, luptei cu adversarii artistici îi erau consacrate grupaje de articole realizate prin atragerea unor autori străini. Astfel, de pildă, într-unul din numerele revistei din primul an al apariţiei a fost publicat un grupaj de articole în care se demonstra caracterul anacronic şi chiar dăunător al academiilor pentru arta contemporană[36]. Autorul unuia dintre articole era pictorul german Franz von Lenbach, extrem de popular în acel timp în cercurile care aveau legături cu stilul *„Modern"*.

Dar preponderentă în conţinutul revistei „Mir iskusstva" era, se înţelege, nu partea polemică, ci cea pozitivă, afirmativă — tendinţă sistematică

---

* Prin termenul „Modern" se desemnează în arta rusă momentul „Artei 1900", aşa-zisul Modern-Style, Art Nouveau, jugendstil etc. (nota trad.)

de a face cunoştinţă publicului rus cu acele fenomene pe care revista le considera valoroase din punct de vedere artistic. „Mir iskusstva" reproducea abundent aceste lucrări în paginile ei şi consacră multe articole şi însemnări interpretării lor. Aşadar, ce propaga revista în primul rînd? Orientarea ei în această privinţă nu lasă loc pentru nici o îndoială. Locul principal în partea de ilustraţii a primelor nume îl ocupă reproducerea lucrărilor care poartă, într-o măsură sau alta, amprenta „noului stil", mai precis a stilului „*Modern*". În esenţă accentul era pus pe operele acelor artişti ruşi, finlandezi şi scandinavi, în care se reflecta „spiritul" naţional, „sufletul poporului" în sensul în care acesta era înţeles în anii '90 cînd în artă eroul nu mai era personajul obişnuit din popor, ci, în cea mai mare parte, eroul de basm, din bîline, care întruchipa sufletul popular „din afara socialului", cînd tabloul istoric era plin de patosul „negurii veacurilor", iar în peisaj începea să se facă simţită „starea de spirit naţională". Tocmai de aceea „Mir iskusstva" îşi îndreaptă stăruitor atenţia spre operele artiştilor scandinavi şi finlandezi, în care trăsăturile menţionate erau deosebit de marcante. Încă din 1896, Benois observa că în tabloul lui Edelfelt, *Durere*, adus la expoziţia Academiei, artistul a izbutit să redea „sufletul Finlandei"[37]. Interesul faţă de arta scandinavă era, fără îndoială, şi în legătură cu marea popularitate de care se bucura dramaturgia lui Ibsen, sărbătorit tocmai în anul 1898, cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani, precum şi muzica lui Grieg. Să ne amintim că în 1899 Stanislavski montează pe scena Teatrului de Artă „Edda Gabler", iar în decembrie 1900, Andrei Belîi, viitor colaborator la „Mir iskusstva", scrie „Simfonia nordică" (apărută abia în 1903), consacrată lui Edvard Grieg. După toate acestea nu mai pare ciudat că în paginile revistei „Mir iskusstva" se acorda multă atenţie artiştilor norvegieni Erik Werenskiöld şi F. Taulou, finlandezilor A. Gallen-Kallela cu lucrările sale pe teme din eposul naţional, lui A. Edelfelt, V.

Blomstedt, Ernefeld, şi, de asemenea, artei aplicate din Finlanda şi din ţările scandinave, strîns legată de motivele populare.

De „spirit naţional" erau impregnate şi lucrările artiştilor ruşi reproduse în primul număr al revistei. Aceasta şi-a început activitatea cu popularizarea creaţiei artiştilor din cercul de la Abramţevo. Fără îndoială, aici se resimte influenţa editorilor revistei, şi mai ales a lui S. I. Mamontov, dar aceasta corespundea în acel timp şi orientărilor prioritare ale redacţiei. Locul principal i-a fost acordat lui Viktor Vasneţov, al cărui nou tablou, *Bogatîri*, a fost reprodus hors-texte, şi lui Levitan. Restul ilustraţiilor au fost consacrate artei decorative şi aplicate ale aceluiaşi V. Vasneţov, a lui K. Korovin, S. Maliutin, E. Polenova şi altor artişti care năzuiau, în creaţia lor, către renaşterea artei populare.

În al doilea volum (nr. 3—4), „Mir iskusstva" a abordat pentru prima dată o temă ce avea să devină ulterior una din temele de bază în toată activitatea revistei. Prin reproducerea ciclului de portrete ale elevelor Institutului „Smolnîi", datorate penelului lui D. G. Levitki şi a unei modeste, deocamdată, fişe biografice despre artist, revista a început popularizarea vechilor maeştri ruşi care, în secolul al XIX-lea, fuseseră daţi uitării şi a căror „redescoperire" constituie meritul istoric incontestabil al „miriskusnicilor". Studierea creaţiei lui Levitki a fost continuată de Diaghilev care a publicat, patru ani mai tîrziu, cunoscuta monografie (cu concursul lui V. P. Gorlenko) ce nu şi-a pierdut nici pînă astăzi valoarea ştiinţifică. Este remarcabilă energia cu care Diaghilev s-a ocupat de căutarea creaţiilor lui Levitki răzleţite, în acel timp, în diferite colţuri ale ţării, şi pe care, în multe cazuri, le găsea în stare proastă în vechile conace moşiereşti, desconsiderate de către proprietarii lor. Potrivit comunicării făcute de N. M. Gersenzon-Cegodaeva, Diaghilev „a publicat în două rînduri anunţuri în ziare adresîndu-se tuturor persoanelor care deţineau opere
 de Levitki, cu rugămintea de a i se comunica tot

ce știau despre aceste lucrări. În afară de aceasta, el a expediat nu mai puțin de șase sute de scrisori ce conțineau aceași rugăminte către șefii guberniilor și către conducătorii de gubernie și de district. Diaghilev a primit aproape cincizeci de răspunsuri care i-au furnizat un bogat material pentru completarea listei de lucrări a lui Levițki"[38]. Catalogul operelor lui Levițki, care constituie o importantă parte a cărții, a devenit prototipul catalogului critic al operei artiștilor din secolul al XVIII-lea.

Revenind la primele numere ale revistei, trebuie să remarcăm că artei din Europa occidentală i se rezerva în ele un loc relativ modest. Este interesantă lista cu numele artiștilor pe care redacția considera că trebuie, într-un fel sau altul, să-i pună în evidență în numerele „programatice" ale revistei. Aceștia sînt pictorul francez Puvis de Chavannes, căruia i s-a consacrat un necrolog semnat de Filosofov în nr. 1—2 și reproduceri în nr. 3—4, compatriotul său Gustave Moreau, prerafaelitul englez Edward Burne-Jones și vechiul favorit al „miriskusnicilor" Aubrey Beardsley. Acestei selecții nu i se poate tăgădui în niciun caz lipsa de consecvență. Toți acești artiști foarte diferiți erau totuși, într-o măsură sau alta, legați de instaurarea stilului *Modern* care interesa cel mai mult redacția revistei „Mir iskusstva" și în special pe Diaghilev și pe Filosofov. Toți erau artiști ai unei tematici „ne-banale". Puvis de Chavannes împreună cu Bastien-Lepage făceau parte din acei artiști francezi contemporani care stîrneau cel mai viu și mai statornic interes în rîndurile tinerilor pictori ruși de la sfîrșitul anilor 1880 și din ultimul deceniu al veacului. Idealizarea vieții patriarhale, liniștea lăuntrică, contemplativă a personajelor, contopirea lor cu natura, interesul față de tematica religioasă, soluțiile monumental-decorative — toate acestea nu le erau străine multor artiști ruși de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Nu întîmplător, Nesterov, care văzuse lucrările lui Puvis de Chavannes în timpul călătoriei sale peste hotare

din 1889, își amintea „... numai Pantheonnul cu Puvis de Chavannes al său a trezit în mine un torent de noi și puternice emoții. *Sf. Geneviève* a lui Puvis m-a transportat parcă la Florența în fața frescelor lui Ghirlandajo din corul bisericii Santa Maria Novella! [...] Nu tot ce a făcut Puvis la Panthéon este de aceeași valoare. Și totuși, tocmai el și nimeni altul a obținut cele mai bune rezultate în pictura murală a Panthéonului și a Sorbonnei... Puvis și Bastien-Lepage dintre pictorii contemporani ai Occidentului mi-au dat atît cît nu mi-au dat, luați împreună, toți artiștii altor țări, și simțeam că dacă voi locui la Paris luni și chiar un an-doi, nu voi obține nimic valoros peste ce mi-au dăruit acești autori. Totul la ei era de preț pentru mine: talentul lor, judecata, cunoștințele, școala excelentă pe care au urmat-o. Această îmbinare extrem de fericită îi ridica în ochii mei deasupra tuturor celorlalți. Toate simpatiile mele erau de partea lor și, privindu-i după ce fusesem în Italia, presupunem că studiile mele europene, trecerea prin școala Occidentului putea fi considerată încheiată. Că mă puteam întoarce liniștit acasă pentru a pune în practică cele văzute în speranța că voi realiza ceva pentru arta rusă"[39]. „Punerea în practică a celor văzute" s-a concretizat, cum se știe, în tabloul *Vedenia păstorașului Varfolomei.*

Nu numai „semiperedvijnicul" Nesterov, dar și un artist care are cu totul alte aspirații și aparține altei generații, fiind de-o vîrstă cu „miriskusnicii", cum este Borisov-Musatov, este atras, de asemenea, de Puvis și de astădată în sensul literal al cuvîntului, nădăjduind în 1895 să devină nemijlocit elevul lui (acest vis, cum se știe, nu s-a realizat), considerîndu-l „cel mai mare artist al timpului nostru". „Și, pentru mulți ani, *Sf. Geneviève* a lui Puvis de Chavannes — arată cercetătorul creației lui — a fost fotografia preferată a lui Musatov în izolarea sa de la Saratov..."[40].

În scurtul necrolog publicat în „Mir iskusstva", în creația lui Puvis de Chavannes se subliniau
73 tocmai acele trăsături care-l înrudeau cu căută-

rile noului stil ale artiştilor ruşi din acea vreme: „Căutarea inconştientă a sintezei conferă operelor lui Puvis o nuanţă specifică de maiestuoasă armonie. Oamenii nu se pot mulţumi cu viaţa banală de toate zilele, nu se pot mulţumi cu ceea ce este întîmplător şi efemer, şi cel care le-a deschis perspectiva spre noi lumi, cel care i-a determinat să creadă în realitatea vedeniilor, acela niciodată nu va fi dat uitării. Puvis de Chanvannes a fost unul dintre aceşti puţini"[41].

„Descoperirea unor «noi lumi» îi era proprie şi lui Gustave Moreau. „Cu toată deosebirea dintre tehnicile lor, — scria R. Muther care a influenţat mult formarea opiniilor „miriskusnicilor" — există totuşi multe lucruri comune între plăsmuitorul de stafii Gustave Moreau şi Puvis de Chavannes, cel mai original şi încîntător creator al picturii decorative din secolul al XIX-lea. Moreau diversifică tablourile printr-o mulţime de amănunte, în timp ce Chavannes, dimpotrivă, simplifică totul. Moreau este rafinat şi distins, iar Chavannes este ascet şi totuşi între ei există o incontestabilă înrudire spirituală"[42]. Muther avea dreptate în sensul că şi „apollinicul" Puvis de Chavannes şi fantastul impetuos care era Moreau tindeau în egală măsură să fugă de trivialitatea mic-burgheză a vieţii diurne, de prozaica realitate burgheză care îi înconjura, evadînd într-o lume mirifică creată de ei. Dar spre deosebire de creaţia lui Puvis, ce ţintea spre o „maiestuoasă armonie", artei apropiate de simbolism a lui Moreau îi sînt proprii bizareria fanteziei şi o exaltare întrucîtva maladivă. Francezii, văzînd în 1906 la expoziţia de pictură rusă, organizată de Diaghilev la Paris, operele lui Vrubel, au găsit în ele, după mărturia unui contemporan, similitudini cu creaţia lui Gustave Moreau[43]. Aceeaşi aspiraţie către ceva lipsit de banal domneşte şi în pînzele lui Burne-Jones, care şi-a consacrat creaţia cu precădere legendelor medievale, în a căror redare străbate „dorul după ceva nespus", ceea ce îl apropie pe acest prerafaelit de căutările acelui sfîrşit de veac.

Dintre toți acești artiști, cel mai apropiat de „miriskusnici" a fost, desigur, Beardsley, artist din generația lor, a cărui grafică cu haşuri punctate, caracteristice, ei au studiat-o cu atenție, şi urme ale influenței căruia pot fi descoperite pe o porțiune lungă de timp, în lucrările artiştilor ce țin de „Mir iskusstva", atît în ceea ce privește construcția imaginii, cît şi în tehnica lor, mai ales în grafica prezentării artistice a revistei însăşi, de pildă în coperta acesteia din anul 1902, executată de Bakst. „Mir iskusstva" a publicat în repetate rînduri reproduceri ale lucrărilor lui Beardsley şi însemnări despre opera acestuia.

Apariția primelor numere ale revistei a stîrnit în presă o adevărată furtună de indignare. Întrucît alte organe înrudite ca spirit nu existau în acea vreme şi poziţiile fruntaşe în presă erau ocupate de adversarii de idei, revista era „singură împotriva tuturor". Atacul presei s-a înteţit şi mai mult după organizarea primei expoziții a revistei, la începutul anului 1899. Expoziția a avut un caracter internațional[44]. În afară de operele artiştilor ruşi — Bakst, Benois, F. Botkin, A. Vasneţov, Golovin, K. Korovin, Levitan, Maliavin, Maliutin, Nesterov, V. Polenov[45], E. Polenova, Perepletcikov, Repin, Serov, Somov, Trubeţkoi, Ţionglinski, S. Şcerbatov, Iakuncikova, aici au fost prezentate şi lucrările unui număr de 42 de artişti străini, precum şi obiecte de artă aplicată — articole de giuvaergerie ale foarte cunoscutului maestru francez, René Lalique, vaze ale lui I. C. Tiffany, articole de ceramică ale fabricii „Abramţevo" a lui S. I. Mamontov, cusături după desenele artiştilor N. Davidova, E. Polenova şi ale altora. În total, au fost expuse peste trei sute cincizeci de opere. Secția străină a expoziției fusese destul de pestriță. Ideea călăuzitoare a expoziției era greu de desprins. Alături de nume ce aveau să ocupe ulterior un loc de cinste în istoria artelor, aici au fost prezentați şi pictori destul de modeşti ca talent şi chiar de un gust îndoielnic, a căror reputație s-a dovedit foarte efemeră. Ca viziune, artiştii expozanți se

deosebeau în mod substanţial unii de alţii. Cei mai numeroşi erau francezii — optsprezece participanţi. Alături de lucrările lui Puvis de Chavannes (schiţe pentru panourile din primăria oraşului Paris şi de la muzeul din Amiens) şi ale lui G. Moreau (*Izvorul* din colecţia lui P. D. Botkin), a fost prezentat Lhermite — zugravul vieţii ţărăneşti în tot adevărul ei aspru — cu lucrarea sa, *Secerişul*. Tablourile marilor impresionişti — ale „genialului", după expresia lui Benois[46], Degas, ale lui C. Monet şi Renoir — alternau cu lucrările lui Bénard, Latouche şi ale altora. Dintre artiştii altor şcoli, alături de un maestru ca Whistler era prezentat extrem de amplu belgianul Léon Frédéric, cu panourile sale intitulate *Natura*, pretenţioase, semisimboliste, seminaturaliste şi, în esenţă, lipsite de conţinut. Din nou au fost expuse multe lucrări ale artiştilor nordici — finlandezii Blomstedt, Gallen-Kallela, Ernefeld, Edelfelt, Enckell, norvegianul Taulou. Cantitativ, predominau francezii, „agreabili" ca pictură, dar neînsemnaţi ca individualităţi artistice, de tipul lui Blanche, Latouche, Casin, Simon ş. a. despre care se pronunţă cu bunăvoinţă Benois în corespondenţa sa din Paris, publicată în „Mir iskusstva" începînd cu nr. 6 pe 1899, la rubrica „Conversaţiile artistului".

Simpatiile artistice manifestate de „Mir iskusstva" în selectarea secţiei străine din această expoziţie erau în esenţă caracteristice pentru intelectualitatea artistică europeană a acelor ani. În aceste simpatii şi-au spus, indiscutabil cuvîntul, acele înrîuriri pe care le-au suferit „miriskusnicii" în timpul formării concepţiilor şi gusturilor lor în domeniul artei contemporane. Este vorba în primul rînd despre influenţa revistelor de artă de tipul englezescului „The Studio" sau berlinezului „Pan", apoi de impresiile produse de expoziţiile pariziene, îndeosebi de Salonul semioficial de la Champ de Mars şi de „Sezession"-ul münchenez cu care artiştii aparţinînd curentului „Mir iskusstva" erau în legătură de cîţiva ani (tocmai în vara lui 1898, tot grupul „Mir iskusstva" expu-

sese acolo). La expoziția organizată de „Mir iskusstva", au fost prezente nume ce apăreau și în paginile revistelor de artă și în cataloagele expozițiilor internaționale. Este caracteristic, de pildă, faptul că în timpul expoziției organizate de „Mir iskusstva", revista „The Studio" își consacră paginile aceloraşi Simon, Latouche, Blanche, Taulou, Aman-Jean etc...[47]. Operele acestora pribegeau de la o expoziție europeană la alta, așa încît I. Grabar, întîlnindu-le în același an — 1899 — la expoziția revistei vieneze „Sezession", scria: „... toate acestea au fost prezentate pe rînd la toate expozițiile europene și există multe lucrări pe care am avut ocazia să le văd de cîte trei, patru și cinci ori, la Paris, München, Veneția, Berlin și Dresda"[48].

În pofida absenței totale a artiștilor occidentali „de stînga", care începeau să se afirme în acel timp, această expoziție „a umplut cupa răbdării". Ideologul mișcării peredvijnice, V. V. Stasov, a replicat cu articolele „Săracii cu duhul"[49] și „Hanul leproșilor"[50], în care s-a pronunțat în termeni cît se poate de negativi despre revista însăși ca și despre expoziția ei.

În articolul său despre expoziție, Stasov a făcut o analogie între „Mir iskusstva" și „Curtea miracolelor", cu schilozii și monștrii ei, din romanul lui V. Hugo „Catedrala Notre-Dame".

„Mie mi se pare — scria el — că orișicine își amintește de romanul lui Victor Hugo și se pomenește deodată la expoziția decadenților din muzeul Stieglitz, își va spune în sine că el este acel tînăr, Pierre Gringoire, care a nimerit la «cour des miracles»"[51].

În articolul său, Stasov nu face o analiză detaliată a lucrărilor prezentate în expoziție, motivînd că „nu merită să fie deosebite unele de altele", și se mărginește să le califice prin denumirea de „decadente".

Asupra acestui termen, foarte răspîndit în acel timp în articolele de critică, reflecta în jurnalul său tînărul Aleksandr Blok care scria: „Eticheta de decadent este lipită de public pe orice lucru

pe care nu-l înțelege. Acest fapt este foarte obișnuit și el demonstrează (încă o dată!) că marele public trebuie lăsat în plata Domnului. Dar există oameni care se situează mai sus de acea *aurea mediocritas* contemporană și tocmai acelora dintre ei care totuși, adesea nepătrunzînd pur și simplu esența lucrurilor, lipesc fără discernămînt acest cuvînt, comod prin scurtimea sa și capacitatea de ocară a sunetelor, pe operele de un anumit gen care nu le plac. Așadar, este timpul ca acești oameni să-și descifreze, să-și definească și să-și clarifice propriile gînduri"[52]. O asemenea sarcină de clarificare a propriilor gînduri în legătură cu revista „Mir iskusstva" și-a propus marele reprezentant al realismului critic, cea mai importantă autoritate artistică din acea vreme — I. E. Repin, care, după expoziția menționată și după continuarea atacurilor revistei împotriva artei academiste reprezentată de Aivazovski, Moller, Flavițki, Pleșanov, Rizzoni, V. P. Vereșciaghin ș. a. ale căror opere revista le socotea drept „lucruri rușinoase ce compromit arta națională" și cerea să fie scoase neîntîrziat „din muzeul nostru național"[53], a renunțat în mod hotărît să mai ia în continuare parte la activitatea revistei „Mir iskusstva", printr-o scrisoare trimisă revistei „Niva".

Scrisoarea a fost republicată în nr. 10 din „Mir iskusstva" pe 1899, însoțită de răspunsul „Scrisoare către I. Repin" semnată de S. Diaghilev. Scrisoarea lui Repin „Pe adresa revistei «Mir iskusstva»" prezintă un interes deosebit întrucît ne dă o idee despre esența disensiunilor. Cu toată vehemența tonului folosit în articolul său, Repin definește, în fond, just orientarea fundamentală a revistei — lupta împotriva academiilor și a canoanelor academiste care încătușează creația vie („dușmanii lor sînt academiile")[54], pe de o parte, și interesul neabătut pentru arta occidentală, tendința de a se alătura procesului artistic universal („veșnic veți mesteca rumegătura europeană")[55] — pe de altă parte. În ambele probleme, Repin este categoric în dezacord cu revista, argumentînd

cu exemple concrete. În articolul său poate fi urmărită ușor ciocnirea dintre principiile realismului tîrziu al „peredvijnicilor" cu căutările „noului artisticism" pe care Repin îl tratează drept „diletantism". Apărînd „tradițiile profesionale ale cunoașterii, observarea logică a legilor formei și a coloritului naturii"[56], Repin arată just în primul rînd care este cea mai evidentă greșeală a revistei: supraestimarea creației lui Léon Frédéric, pe care îl numește „amator prostuț". Apărînd cu consecvență sistemul academic, Repin se pronunță în fond împotriva potențării exagerate a formei și culorii, caracteristică pentru pictura și sculptura din acel timp. Numai așa se poate explica faptul că ajunge să-l condamne nu numai pe Gallen-Kallela — pe care-l consideră drept o „mostră de sălbăticire a artistului" —, sau pe Monet, Anquetin și Conder, etichetați drept „diletanți fără jenă", dar, pînă în cele din urmă, chiar și pe Rodin. Sculpturile acestuia: *Balzac* și *Eva* sînt considerate de Repin ca fiind „apropiate de așa-zisele *Kamennîe babî* (subl. trad.) ce împodobeau mormintele scitice din sudul Rusiei". Această comparație paradoxală ascunde, în esență, sesizarea judicioasă a distanțării lui Rodin de principiile structive ale sculpturii clasice, principii pe care se sprijinea sistemul academic. „Toți tinerii finlandezi — scrie mai departe Repin — iar Aleksandr Benois, K. Somov, Maliutin și alți semidocți studiază cu evlavie manierele acestor luptători pentru ignoranța în artă, speră să cucerească gloria posterității[57].

Dealtfel, Repin nu se pronunță ca un adversar categoric al noilor căutări. „S-ar putea conchide de aici — scrie el în încheierea articolului său — că am devenit adversarul noilor orientări artistice în genere? Nicidecum. Știu ce forțe necesită mișcarea ascendentă în orice sferă a năzuințelor umane și apreciez mai presus de orice această proprietate a omului"[58]. El recunoaște meritele noului colaborator al revistei, fostului său elev, I. Grabar, numindu-l „un tînăr instruit, plin de
79 energie care a văzut multe", meritele „tînărului

capabil", K. Somov, apreciază „energia lui Diaghilev, priceperea lui în a face demersuri, deplasările lui pentru a strînge exponate, aranjamentele lui cu proprietarii operelor de artă", arătînd că „nu poți să nu-l prețuiești pe acest tînăr care a îndrăgit atît de mult arta". Enumerînd „păcatele" revistei, Repin își încheie scrisoarea prin a recunoaște că „acesteia nu se poate să nu i se recunoască unele merite exterioare"[59].

Totuși, în pofida remarcelor insistente ale lui Repin care se bucura de prețuire din partea redacției revistei „Mir iskusstva", aceasta din urmă a continuat cu consecvență lupta împotriva sistemului academic și a reprezentanților săi. Polemica dintre Repin și „Mir iskusstva" a fost continuată în legătură cu solemnitățile sărbătoririi lui Briullov. La 12 decembrie 1899, în Academia de arte a avut loc o ședință jubiliară în cinstea centenarului nașterii lui K. P. Briullov. Cu acest prilej, a vorbit Repin care a evocat înalta măiestrie profesională a lui Briullov, „claritatea cunoștințelor și înțelegerea formelor". Repin îl evidențiia în special pe Briullov ca desenator. Fiind profesor al Academiei, Repin era preocupat de problemele învățămîntului artistic și acest interes pentru întărirea școlii academice s-a vădit în discursul său. Reacția revistei „Mir iskusstva" a urmat promt[60], cuvîntarea lui Repin fiind înțeleasă ca o apărare a detestatelor norme academiste. În nr. 1—2 ale revistei pentru anul 1900, numere consacrate aproape în întregime lui Briullov, a fost publicat capitolul despre Briullov din cartea ce se pregătea pentru tipar a lui Benois — „Istoria picturii ruse în secolul al XIX-lea", iar la rubrica cronicii artistice, a fost reprodus din ziarul „Rossia" articolul lui Repin „Către Mir iskusstva" și răspunsul dat de revistă. Întreg patosul articolului lui Benois era îndreptat împotriva academismului. Recunoscînd „imensul, excepționalul talent" al lui Briullov, Benois se ridică totodată împotriva „lipsei de sinceritate" a lui Briullov — „copilul bun al Academiei". În răspunsul către Repin, redacția continuă să minimalizeze

academismul pentru lipsa „acelui spirit dătător de viață menit să stimuleze și să înnoiască arta"[61]. În această privință, „Mir iskusstva" se ridică în mod hotărît împotriva lui Meissonier și a lui Fortuny, pe care Repin îi aprecia mult pentru măiestria lor profesională, și termina „răspunsul către I. Repin" cu regretul că acesta „s-a transformat în păzitor al rețetelor oficiale ale Academiei"[62].

Trebuie remarcat că, polemizînd cu Repin în problemele tradiției academiste și ale artei străine, revista continua să dea o înaltă prețuire creației artistului însuși. Același nr. 10 pentru anul 1899 care publica scrisoarea lui Repin în care aceasta anunță că renunță la colaborare, era consacrat, în partea sa ilustrativă, aproape în întregime creației sale. Și ulterior, revista a făcut mereu deosebire între atitudinea sa față de Repin — teoreticianul și criticul de artă, și Repin — maestrul incontestabil al picturii. Înregistrînd cu scrupulozitate toate manifestările literare nereușite ale lui Repin (de pildă „Gîndurile despre artă" din primele numere ale revistei „Novîi put"), „Mir iskusstva" nu conține, în același timp, să sublinieze importanța figurii lui Repin-pictorul. Tonul în tratarea lui Repin ca artist l-a dat afirmația potrivit căreia principiile acestuia sînt mai apropiate de „noii" artiști decît de maeștrii generației sale și că „el, ca artist, este — după opinia lui Diaghilev — mai aproape de curentul contemporan... Este mai aproape, ca simț artistic, de cei împotriva cărora el a pornit la luptă"[63].

În afară de operele lui Repin, revista a reprodus din belșug și lucrările altor artiști ruși. Revista a prezentat în mod sistematic cititorilor noile opere ale lui Serov, Nesterov, Vrubel, Konstantin și Serghei Korovin, Trubețkoi, Maliavin, Braz, Ostrouhov, Purvit, Rușciț și ale multor altora. O atenție deosebită era acordată reproducerilor din arta decorativă și aplicată — lucrările acelorași Vrubel și K. Korovin, E. Polenova, Golovin, Maliutin ș. a.

În primul an de editare a revistei, s-a conturat acel cerc de probleme cărora „Mir iskusstva" le-a consacrat şi ulterior paginile sale. În afară de lupta cu academismul şi cu mişcarea peredvijnică tîrzie, în care revista vedea principalele frîne pentu „noul artisticism", atenţia de bază o acorda propagării a ceea ce considera mai „înaintat" în arta rusă şi universală. Trebuie arătat totodată că de-a lungul întregii existenţe a revistei n-au fost conturate clar criteriile de calitate pe care se întemeiau aprecierile. Toţi cei care publicau în revistă se bizuiau, în fond, pe fler, pe gustul personal şi de aceea harul personal al autorului juca un rol principal. „Miriskusnicii" erau ei înşişi neliniştiţi şi nemulţumiţi în această privinţă, dar în etapa respectivă nu erau în măsură să găsească puncte de sprijin pentru o mai judicioasă apreciere a creaţiei artistice. Examinînd colecţia completă a revistei, se observă clar la fiecare pas caracterul contradictoriu al aprecierilor şi felul cum îşi băteau capul cei mai talentaţi dintre colaboratori (Benois, de pildă) să-şi fundamenteze punctul de vedere. Această „iritare a minţii încătuşate" se observă în special într-unele articole în care autorii se contrazic ei înşişi, încercînd să abordeze rezolvarea problemei din diferite direcţii. Nu degeaba Benois s-a pronunţat mai tîrziu negativ la adresa acestei critici subiective şi cu naivitatea omului de talent, care-i era proprie, s-a şi îngrozit de urmările ei[64]. Tocmai lipsa de criterii a dus la aprecieri stupide şi la comparaţii ca acelea potrivit cărora Benard era plasat mai presus de Watteau, iar Böcklin mai presus de Dürer. Dar în perspectivă istorică, după părerea noastră, acest fapt nu trebuie să ne mire. În fond, într-un larg cerc de probleme, părerile revistei „Mir iskusstva" erau enunţate în critica de artă rusă pentru prima oară. Şi chiar şi numai faptul că revista a pus în circulaţie un mare volum de fenomene artistice, constituie un mare merit în sine. Numărul colaboratorilor permanenţi ai revistei nu era mare. Figurile centrale în sectorul criticii de artă au devenit Aleksandr Benois şi Igor Grabar.

În cea mai mare parte, Diaghilev publica în revistă doar cronici asupra expoziţiilor ruseşti, al căror sens se reducea mereu la a opune forţele tinere, „proaspete" din artă Academiei şi curentului „desuet" al „peredvijnicilor" „ce-şi trăiseră traiul".

Cel mai activ rol în viaţa revistei revenea, se înţelege, lui Benois. Tocmai în această vreme şi anume în paginile revistei „Mir iskusstva" a avut loc formarea lui ca eminent critic şi istoric de artă. Cercul intereselor sale este foarte vast. El abordează problemele artei occidentale (cu precădere franceze) şi ruse, face în mod sistematic trecerea în revistă a expoziţiilor, ridică pentru prima oară o serie întreagă de probleme privind arta rusă din secolele XVIII şi XIX, scrie despre arhitectură, despre arta aplicată şi, în sfîrşit, în ultimii ani ai existenţei revistei, publică o serie de articole despre spectacolele teatrale în care îşi formulează opiniile asupra sarcinilor teatrului contemporan (mai ales ale celui de operă şi balet) şi asupra rolului ce revine artistului plastic în teatru. În această privinţă, întregul proces al reflecţiilor sale se desfăşoară, ca să zicem aşa, în văzul cititorului. Vioiciunea minţii şi spontaneitatea opiniilor emise — iată trăsături care conferă scrierilor lui Benois un colorit individual absolut deosebit, ca şi cînd el ar reflecta cu pana în mînă, permiţîndu-şi şi contradicţii şi digresiuni de la principalul subiect al unui articol sau al altuia. El nu scrie niciodată plictisitor, „din obligaţie" sau „că aşa-i cere slujba".

L. BAKST.
Frontispiciu pentru revista „Mir iskusstva". 1902.

Benois s-a întors din Franţa la Petersburg în primăvara anului 1899 şi imediat a început să participe foarte activ în munca de editare a revistei. Dacă încă înainte de a se întoarce, odată hotărît, în urma atîtor ezitări, să participe la activitatea revistei, a început să trimită din Paris corespondenţe care, începînd cu nr. 6 pe 1899, au fost publicate la rubrica „Conversaţiile unui artist". Ele erau consacrate numeroaselor expoziţii şi galerii pariziene, precum şi unor direcţii artistice. Primul articol trata despre impresionism. Este foarte semnificativ faptul că atitudinea lui Benois faţă de impresionişti rămîne foarte reţinută chiar şi după cunoaşterea nemijlocită a creaţiei lor în muzeul Luxembourg unde, începînd din 1895, se afla colecţia extrem de bogată în tablouri ale impresioniştilor, dată în dar statului de către Caillebotte. Atribuindu-le rolul unei trepte de trecere în artă, Benois vede principalul lor merit în faptul că aceşti artişti „au spart zăgazurile academiste". Cît priveşte înseşi operele impresioniştilor, acestea nu-i stîrnesc nici un entuziasm, chiar dacă pe Degas îl numeşte genial. „O nedumerire învecinată cu spaima — scrie el — simte oricine vede pentru prima dată tablourile acestei şcoli. E cu putinţă oare ca în această dezordine generală de culori şi linii, oamenii sinceri şi nepărtinitori să poată găsi şi lumină şi soare şi chiar poezie?"[65]. Analizînd creaţia unor impresionişti luaţi separat, Benois trage concluzia că tablourile lor sînt interesante numai pentru specialiştii-artişti. Această atitudine faţă de impresionism este caracteristică pentru artiştii-„miriskusnici" care erau partizanii picturii tematice. Menzel le este „mai drag" (expresia lui Benois) decît impresioniştii. Nu întîmplător în primul articol trimis de Benois din Paris şi respins de Filosofov din raţiuni de ordin tactic, intitulat „Despre pictura narativă", autorul „pleda pentru realism şi existenţa subiectului"[66]. Luptîndu-se pentru eliberarea artistului de „bagajul dăunător de formule rigide şi de idealuri prestabilite"[67] şi salutînd orice nouă direcţie în stare să

contribuie la această eliberare, Benois, ca și alți „miriskusnici", a rămas totuși străin sufletește față de pictura fără o tematică clară. În aceeași măsură, gîndirii analitice despre artă a lui Benois nu-i era proprii nici un fel de lucruri „sugerate", nespuse pînă la capăt, și nici preponderența elementului emoțional asupra gîndirii clare. De aici și atitudinea sa prudentă față de artiștii simboliști, la care „străfulgerările" inteligenței și înclinația pentru caracterul vizionar constituiau principii artistice. În această privință este semnificativă caracterizarea făcută de Benois unuia dintre cei mai faimoși simboliști francezi, care a produs cea mai mare vîlvă și pe care l-a proslăvit în special Huysmans, al cărui erou din romanul „À rebours", elegantul Des-Esseintes, este admiratorul lui Redon.

„Odilon Redon — scrie Benois — ... a fost cîndva cîntat de Huysmans și, se înțelege, la începutul anilor '80, cînd domneau Bastien și Manet, rafinamentele lui sofisticate îl puteau interesa și uimi pe un estet atît de rafinat, care în fond nu iubea arta, cum a fost Huysmans. Dar acum Redon poate fi apreciat obiectiv și just și, din nefericire, trebuie spus că el chiar dacă și este un pionier onorabil și un om foarte bun și simpatic, este în același timp absolut lipsit de har. Sforțările lui zadarnice de a fi profund în gîndire și fantastic sînt jalnice și neînsemnate, desenul lui, chipurile, fin, însuflețit și vizionar, este, pur și simplu, neputincios; culorile lui, chipurile, terifiante, nepămînțești, sînt pur și simplu o bîiguială și o mîzgăleală puerilă. Cinste și glorie lui pentru rolul de pionier, dar, zău, el poate pretinde și mai puțin decît Gustave Moreau o mare faimă în pictură"[68].

Așa cum rezultă din „Conversațiile unui artist", de cea mai multă simpatie din partea lui Benois se bucură, la expozițiile pariziene din această vreme, tinerii pictori (cunoscuți în zilele noastre sub numele de „nabiști") — Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Roussel, Valloton care se afirmă în acest timp în special ca pictor[69]. Lucrările ar-

tiştilor din acest cerc, mai ales ale lui M. Denis, cu tendinţa acestuia către soluţiile monumental-decorative, bazate pe studierea primitivilor italieni, erau reproduse cu regularitate în paginile revistei „Mir iskusstva", alături de produsele unor artişti francezi de mîna a doua, destul de înzestraţi ca meşteşug, dar apropiaţi uneori de arta de salon, şi pe care Benois îi aprecia mult în ale sale „Conversaţii despre artă". I. E. Grabar avea dreptate să arate că, la timpul său Benois „nu i-a apreciat la justa lor valoare pe impresionişti şi nici pe Cézanne, Van Gogh şi Gauguin, supraapreciindu-i peste măsură pe Léon Frédéric, Latouche, Cottet şi alţi francezi de mîna treia care străluceau în Saloane la hotarul dintre secolul XIX şi XX. Dar, în general, oare mulţi îşi dădeau seama în acel timp despre importanţa relativă a acestor fenomene artistice?"[70].

Trebuie spus că opiniile lui Benois ca şi ale întregii redacţii despre artiştii francezi n-au rămas aceleaşi nici măcar de-a lungul celor şase ani cît a apărut revista. La modificarea acelor opinii au contribuit în mare măsură impresiile de la Expoziţia universală de la Paris din anul 1900, căreia „Mir iskusstva" i-a acordat în general o foarte mare atenţie şi sub semnul căreia a apărut o întreagă serie de numere de la sfîrşitul anului 1900 şi începutul lui 1901. De pildă, Benois a consacrat Expoziţiei universale patru mari articole. Două dintre ele erau închinate artei ruse („Mir iskusstva", 1900. Nr. 17—18 şi nr. 19—20) şi alte două — expoziţiilor artei franceze din ultima sută de ani — „La Centennale" („Mir iskusstva", 1900, Nr. 21—22) şi pentru ultimii zece ani — „La Décennale" („Mir iskusstva", 1901, Nr. 1). Este interesant de arătat că ciclul acestor articole se deschide cu o descriere pitorească a impresiei generale despre Expoziţia universală, în care se întrevede clar viitorul Benois-decoratorul. El povesteşte despre „Porţile monumentale" ale expoziţiei de parcă ar fi descris o decoraţie de teatru: „Nemaivorbind de acel efect fantastic pe care-l produc aceste porţi noaptea cînd sînt luminate de

milioane de safire, smaralde și briliante, iar nostima „Pariziancă" se conturează, sus, ca o păpușă-idol pe fundalul de văpaie alburie produs de iluminatul electric. Această construcție care întruchipează cele mai nebunești visuri ale lui Robida despre secolul următor este, împreună cu nenumăratele ei guri, cu liniile ei curbe, cu cele două catarge feerice din sticlă, o adevărată ventuză a acelui monstruos și imens bazar, a acelei serbări universale care se desfășoară în spatele ei"[71]. Paginile cu descrierea impresiei generale despre Expoziția pariziană aparțin celor mai vii din întreaga și ampla trecere în revistă întreprinsă de Benois.

Prima parte a „Scrisorilor de la expoziție" este consacrată pavilioanelor rusești și artei decorative și aplicate. Aprecierea lor de către Benois este caracteristică pentru direcțiile revistei din primii ani, care propaga prin toate mijloacele acel „stil rusesc" care era o variantă originală a stilului *Modern* pe tărîm rusesc. Nu degeaba, cum arată Benois, „Satul rusesc" construit după proiectul lui K. Korovin, „place extrem de mult străinilor, deși nu are nimic comun cu construcțiile sătești din Rusia"[72]. Dar Benois consideră că principalul este „spiritul rusesc" redat în aceste construcții. „Acesta nu este satul rusesc — scrie el — dar este totuși o construcție pur rusească, o reproducere poetică a acelor orașe din lemn, ingenioase și bizare, cu foișoare înalte, cu treceri, tinde, săli și odăi de primire, care erau împrăștiate prin Rusia de dinainte de Petru"[73]. La fel de entuziasmat se referă Benois și la arta populară autentică — la cutiile din coajă de mesteacăn, la jucării, imprimeuri care se bucurau de un asemenea succes la parizieni încît s-au găsit croitori de damă care le-au folosit pentru noile lor modele, la obiectele de ceramică, la broderii etc., deși regretă declinul lor, — și la creația decorativă a artiștilor aparținînd fostului cerc de la Abramțevo, care se străduiau să creeze noul „stil rusesc" (Polenova, Iakuncikova, căreia îi găsește „o puternică facul-
87 tate stilistică", Golovin, Vrubel. Într-un cuvînt,

acest articol reflectă orientarea revistei din primii ani de apariţie asupra „stilului naţional" care luase naştere la vremea sa în Abramţevo şi apăruse în arena mondială la Expoziţia universală de la Paris. Nu întîmplător, revista făcea în fel şi chip publicitate panourilor lui K. Korovin din secţia nordică a Expoziţiei pariziene, care conţineau în mai mare măsură decît alte opere de pictură ale acestuia, trăsături ale stilului *Modern*, şi trecea de fapt cu vederea pînzele impresioniste ale acestuia. În articolul său, Benois elogiază aceste panouri, cu „lac rece" şi „copaci firavi pe stînci golaşe" (toate motive ale stilului *Modern!*) şi trece foarte repede, în articolul următor, peste splendidele *Spaniole*[74]. În general, Benois a apreciat mai puţin secţia „artistică" decît pe cea „meşteşugărească" şi asta mai ales pentru că în prima predominau „peredvijnicii" şi „academiştii". Este adevărat, acordarea premiilor la Expoziţia pariziană a însemnat un triumf pentru „Mir iskusstva", întrucît în secţiunea rusă premiile importante le-au primit artiştii care participaseră în trecut la expoziţiile organizate de revistă — pictorii Serov, Korovin şi Maliavin şi sculptorul Trubeţkoi. Operelor acestora le era consacrat în mare parte şi articolul lui Benois. În pofida aprecierii juriului, Benois consideră că cel mai bun portret al lui Serov la expoziţie nu a fost *Portretul marelui cneaz Pavel Aleksandrovici*, ci *Portretul de femeie* (un portret de aparat al Botkinei, azi Muzeul rus). Exprimîndu-şi regretul că, din pricina modestiei aparente a lucrărilor sale, Levitan nu s-a bucurat de succesul meritat, Benois se opreşte asupra tabloului lui Maliavin care stîrnise cea mai mare vîlvă. „În schimb, *Muierile* lui Maliavin nu se disting prin modestie şi discreţie, şi într-adevăr, nu poţi găsi în toată secţia noastră o lucrare mai «universal expoziţionabilă», mai «pariziană» decît acel tablou de efect. Am scris deja despre el în momentul apariţiei şi nu-mi schimb părerea găsindu-l, ca şi atunci, prea deşănţat şi hazardat, dar mă închin în faţa talentului colosal care ţîşneşte din această operă. Înţeleg perfect de ce membrii juriului nos-

tru, sterpi și neînțelegînd nimic din artă, au respins-o și de ce, dimpotrivă, înflăcărații parizieni au ridicat în slavă această lucrare, franțuzească ca temperament și amploare, și chiar au vrut să-i acorde «au grand Maliavin» marele premiu. De altfel, nu numai pentru temperament și nu numai pentru amploarea lui au apreciat francezii acest tablou uluitor, ci și pentru că, după tablourile lui Serov și Korovin, în toată secțiunea rusă, este singurul care prezintă numai virtuți picturale, în afara oricăror altor calități literare, moralizatoare și colaterale, este singurul care a fost gîndit pentru un anumit efect cromatic, pentru că a fost executat liber și simplu, scontîndu-se numai pe efectul dorit [...] Această operă nu ne «povestește» nimic, nu cîntă și nu glumește, ci acționează asupra privitorului doar prin frumusețea gamei ei de roșu și prin tușa ei largă și viguroasă. Acestui tablou și, în general, tuturor operelor foarte talentatului Maliavin le lipsește totuși fermitatea unei intenții clare, bine fundamentate, pentru a deveni lucrări de mîna întîi"[75]. Această caracterizare a tabloului lui Maliavin conține o polemică disimulată cu adepții picturii tematice. Dar subliniind „picturalitatea pură" la Maliavin, Benois diminuează implicit importanța lucrărilor sale. O asemenea abordare este extrem de tipică pentru critica făcută de „miriskusnici" în această perioadă. Opunînd „noul artisticism" vechilor principii picturale ale „picturii narative", criticii de la „Mir iskusstva" n-au știut să definească noul conținut al operelor tinerilor artiști. În fond, ei înșiși plecau, deseori, de la subiect și nu de la esența operei. Dacă însă tabloul este lipsit de un subiect descifrabil, atunci criticul se mărginește să-l descrie și oarecum să savureze, aidoma unui gurmand, virtuțile coloristice. Aceeași metodă este aplicată și impresioniștilor francezi. Se prea poate ca Degas să fi fost cel mai apreciat de „miriskusnici" tocmai pentru că el este, relativ, mai bogat în subiecte decît ceilalți impresioniști.

Expoziția universală l-a determinat pe Benois să-și revizuiască atitudinea față de impresioniști

care au fost prezentați relativ amplu la „Centennale". Acum el dă o înaltă apreciere operelor lui E. Manet pe care mai înainte îl desconsidera[76], ca și lucrărilor lui C. Monet și Renoir. Dar, ca și în cazul lui Maliavin, Benois limitează deocamdată importanța acestor maeștri exclusiv la virtuțile cromatice ale lucrărilor lor. Despre *Atelierul* lui E. Manet, scrie de pildă: „Dealtfel, ceea ce a zugrăvit Manet nu poate fi numit scenă, întrucît în fond nu este decît un acord de tonuri de negru, alb și verde. Nici o anecdotă și nici un subiect, ci numai culori. Dar cîtă prospețime, cîtă frumusețe în aceste culori potolite și clare!"[77].

Revizuirea aprecierilor de la 1900 i-a afectat și pe favoriții din trecut ai lui Benois — artiștii de la Salonul Champ de Mars. Este adevărat, Bénard continuă să rămînă un „mare" artist, iar pînza lui *Îmbarcarea pentru Cythera* este comparată nici mai mult nici mai puțin, cu Watteau. În plus, aflăm că Watteau povestise același subiect într-o manieră „puerilă". Dar reputația lui Casin, a lui Dagnan-Bouveret, a lui Latouche și a altora a fost zdruncinată și Benois presupune acum că ei „nu-și vor păstra în istorie această situație"[78] de artiști de prima clasă.

Dacă în primii ani de apariție ai revistei, Benois a fost cronicarul permanent al artei franceze, analiza expozițiilor germane era făcută cu regularitate de către alt eminent critic de artă din acei ani — I. Grabar. El publică în permanență cronici nu numai ale expozițiilor din München, unde a trăit și a lucrat pînă în 1902, ci și ale expozițiilor din Berlin, de la Viena, din Italia și, în sfîrșit, de la Paris. Evoluția opiniilor lui Grabar asupra artei contemporane este în multe privințe tipică pentru partea artistică a revistei în general. Grabar a început să fie publicat odată cu apariția celui de al doilea volum al revistei (nr. 3—4) pentru 1899. Primul lui articol a fost consacrat „Sezession"-ului münchenez care luase ființă la începutul anilor '90 în opoziție cu arta academistă oficială. În această organizație intrase și Böcklin, stimat mult, așa cum am amintit, de către „miris-

kusnici", începînd încă din anii tinereții acestora. „Sezession"-ul münchenez avîndu-l în frunte pe Franz von Stuck, era principala pepinieră a *Jugendstil*-ului. După exemplul său, exact în primul an de apariție a revistei „Mir iskusstva", au luat ființă asociații asemănătoare la Berlin și la Viena, despre care Grabar a vorbit, de asemenea, în articolele sale. În primii doi ani ai apariției revistei „Mir iskusstva", atitudinea lui Grabar față de „Sezession"-ul münchenez, în special față de patriarhul acestuia, Böcklin, a fost de mare simpatie. După moartea lui Böcklin, Grabar publică despre el un articol în care-l compară cu Holbein și cu Dürer. În acest articol poate fi găsită cheia pentru înțelegerea puternicei pasiuni pe care o nutreau toți „miriskusnicii" pentru Böcklin. În primul rînd i-a captivat tematica lui Böcklin care era departe de a fi banală. Dar și mai mult i-a atras faptul că, zugrăvind personaje din mitologia antică sau din cea veche germană, Böcklin a găsit noi forme pentru imaginile fantastice, străine de șabloanele academiste. „Tocmai, că aceasta nu este Marea Ionică — scrie Grabar despre *Jocul valurilor* — tocmai, că nu sînt nereide și tritoni împrumutați din mitologia greacă, ci sînt ființe create de el însuși, chemate la viață aproape din neființă"[79]. Grabar își încheie analiza creației lui Böcklin cu o afirmație foarte neobișnuită pentru „Mir iskusstva": „Böcklin este un realist ca toți ceilalți realiști pe care îi cunoaștem; el este însă un realist al fantasticului pe cîtă veme ceilalți sînt realiști ai realității"[80].

Detașîndu-l din mediul sezesioniștilor pe Böcklin, Grabar începe să aibă o atitudine din ce în ce mai sceptică față de „producția curentă" a artei müncheneze. Foarte concludentă în această privință este, de pildă, aprecierea dată de el tabloului semnat de secessionistul tipic Ludwig Hofmann pe care-l preamăriseră asemenea istorici de artă germani cunoscuți precum R. Muther și K. Gurlitt. „Acest *Peisaj pe țărm* — scrie despre un tablou al său Grabar — are tot ce este atît de
91 caracteristic pentru secessioniști: copaci întorto-

chiați, nori «stilizați», figuri stilizate pînă la limitele posibilului, neapărat cu ochi mari «care spun multe», cu culori stilizate, oribile și hidoase și, în sfîrșit, ramă stilizată, cu înfloriturî răsucite nebunește în spiritul «New styl» de prost gust"[81].

Această cotitură și repudiere a Artei 1900 nu era doar privilegiul lui Grabar. Cu cîteva numere mai înainte, în același an, 1901, într-un articol despre expozițiile rusești din sezonul respectiv, Diaghilev atrage, și el, atenția în termenii cei mai energici, împotriva „contaminării care înghite în fiecare an multe forțe rusești tinere — influența atotputernicului München, influența secesionismului occidental. Sînt eu oare împotriva influenței apusene? Mi se pare ridicol mie însumi — scrie mai departe Diaghilev — căci am vorbit în repetate rînduri despre importanța imensă pentru noi a Occidentului, am organizat expoziții străine și am legat prietenii cu maeștri apuseni. Și totuși, dacă vorbesc acum despre influența nefastă a Münchenului, știu ce spun... Arta secesionistă a devenit cea mai groaznică rutină a timpului nostru, ea a creat sabloane după care se confecționează acum în fiecare an mii de tablouri. Efectele ieftine, un decadentism accesibil tuturor — toate se trag de acolo și cu acest mare rău trebuie neapărat să luptăm. Atît timp cît forțele noastre tinere vor învăța de la Bénard și Whistler, ele se vor înfrupta dintr-o hrană sănătoasă, dar este de ajuns ca ele să nimerească în atelierele sufocante ale Manchenului, în mîinile *Jugendsti*-lului, pentru a fi pierdute pentru totdeauna"[82].

În anii 1901—1902, în scrierile „miriskusnicilor" se poate urmări un proces de îndepărtare de idealurile artistice din primii ani de apariție a revistei. Ca urmare a revizuirii aprecierilor în domeniul artei apusene, începe reevaluarea realizărilor din arta rusă contemporană. În 1901, a apărut prima parte din „Istoria picturii ruse din secolul al XIX-lea" a lui Benois, care se termina cu caracterizarea creației lui V. Vasnețov. Benois sublinia laturile slabe ale creației lui Vosnețov care în primii ani ai editării revistei era într-un

fel stindardul acesteia. El îl opunea lui Vasneţov pe Aleksandr Ivanov — „prorocul-artist", arăta că succesul lui Vasneţov fusese înlesnit de „pasiunea la modă, la începutul anilor '90, pentru misticism, care dealtfel coincidea la noi cu renaşterea religiozităţii oficiale"[83], şi compara creaţia autorului picturii murale din catedrala Vladimirski „cu cele mai noi trucuri ale picturii monumentale de efect", cu „descoperirile" în acest domeniu ale diferiţilor artişti apuseni, cu folosirea abilă de către ei a ochilor larg deschişi, a încremenirii arhaice a pozelor, a bătăilor din imense aripi serafice, a fastuoasei ornamentaţii jumătate orientale jumătate apusene"[84]. În legătură cu această caracterizare, în paginile revistei „Mir iskusstva" s-a încins o polemică între Filosofov şi Benois, dar „*Modern*-ului rus" i s-a aplicat o lovitură sensibilă.

În anul următor, în „Mir iskusstva" apar o serie de articole în care disputa trece deja în domeniul artei decorative şi aplicate. Sînt puse sub semnul întrebării realizările artiştilor din cercul de la Abramţevo în această materie. În nr. 3 al revistei pentru anul 1902, sînt publicate la rînd articolele lui A. Benois şi I. Grabar care se interesa îndeaproape în acest timp de problemele artelor decorative şi aplicate în legătură cu reorganizarea întreprinderii „Arta contemporană" în care se schiţa o nouă abordare a problemei artelor decorative şi aplicate ruseşti. Benois îşi scrie impresiile în legătură cu expoziţia artizanală. Articolul este scris cu mult temperament, vădit într-o singură repriză; el este un adevărat strigăt al sufletului. Benois consideră că arta aplicată contemporană se află într-o situaţie critică. „Oriunde ai privi — vezi declin, plictiseală, cea mai jalnică lipsă de gust, cea mai slugarnică goană după Occident sau, dacă vreţi, o şi mai jalnică şi vulgară încercare de a crea în spirit popular. Ce groaznic, ce stupiditate — auzi, poporul străduindu-se să creeze în spirit popular!"[85]. Benois care cu doi ani în urmă ridica în slăvi încercarea făcută de K. Korovin, Polenova, Iakuncikova de

a crea „noul stil rusesc", dă acum o ripostă tăioasă. „Cea mai acră impresie — după expresia lui — îți provoacă diferitele încercări individuale de întoarcere către popor. Toate astea poate că sînt demne de respect, dar în același timp sînt și absurde, abstracte, «de muzeu», stupide. Diferitele zemstve* și persoane particulare au înființat ateliere meșteșugărești într-o manieră nouă, au dat ascultare predicilor lui Vasnețov și ale Polenovei, și mai-mai că s-au lansat într-un decadentism ruso-popular «korovian» get-beget. Cîndva și eu am privit la aceste întreprinderi cu simpatie și, în adevăr, la începutul existenței acestor ateliere, ele lucrau cu atîta însuflețire, cu asemenea pasiune, încît s-au obținut lucruri care chiar dacă erau absurde, bizare, erau totuși cel puțin artistice, uneori chiar frumoase. Se înțelege că și asta era un joc de-a „peizanul", artiștii își puneau pe cap, strengărește, șepci de birjar și organizau un fel de bal mascat foarte distractiv și plăcut"[86].

Dacă Benois și-a scris articolul despre expoziția artizanală foarte mișcat, cu temperament, ceea ce se cheamă în cheie emoțională, apoi articolul următor, scris de Igor Grabar — „Cîteva gînduri despre arta aplicată contemporană din Rusia" — era reținut, pe un ton mai calm, științific, concluziile lui fiind argumentate minuțios, în acest sens el completează substanțial aticolul lui Benois, pare mai convingător. Articolul începea cu constatarea faptului că „în ultimul timp, în Europa se remarcă o puternică mișcare în direcția naționalismului". Remarcînd că în acest sens, Expoziția universală de la Paris a fost un indiciu extrem de caracteristic și că anume acolo arta „în spirit național" s-a bucurat de un mare succes, Grabar îi împărtășește cititorului reflecțiile sale despre ultimele opere de artă decorativă și aplicată pe care le-a văzut la întoarcerea în Rusia. El remarcă neajunsurile obiectelor de artă aplicată, în special ale mobilei în stil național, considerînd ca fiind

---

* Administrația județeană din Rusia țaristă (n. trad.).

comune pentru arta europeană a acestei direcții lipsa de funcționalitate, „lipsa de adaptabilitate la condițiile vieții". „Ele ba sînt pur și simplu incomode pentru uzul casnic, — scrie Grabar — ba sînt caricatural de elegante, ba au niște linii atît de agitate încît în două-trei săptămîni te saturi de ele pînă la buimăcire..."[87]. În acest articol, Grabar dă pentru prima oară, în paginile revistei „Mir iskusstva", o apreciere critică lucrărilor E. Polenovei, care, ca și creația lui V. Vasnețov, erau pînă atunci considerate de revistă ca cele mai înalte manifestări ale artei ruse contemporane și ale conștiinței de sine naționale ruse. Cît îl privește pe Grabar, el consideră ornamentele Polenovei „îngrozitor de grosolane, greoaie și prea compuse și artificiale"[88]. „Este greșit să crezi — după părerea lui Grabar — că ne apropiem de spiritul poporului, de vechea Rusie, dacă mobila va fi oarecum grosolană, greoaie și în fond infernal de incomodă"[89].

Trăgînd concluzia că într-un astfel de cadru „îți piere cheful de viață", Grabar opune artei decorative și aplicate a „noului stil rusesc" interioarele *empir*-ului rusesc și-i cheamă pe artiști să folosească lecțiile acestei arte.

Această chemare de a se întoarce spre clasicismul rus este extrem de simptomatică. Anume în acest timp „Mir iskusstva" începe să studieze stăruitor și să facă propagandă moștenirii artistice ruse din secolul al XVIII-lea și din prima jumătate a celui următor, aceste preocupări devenind una din laturile importante ale activității revistei și avînd o mare înrîurire asupra dezvoltării ulterioare a artei ruse. La sfîrșitul sec. al XIX-lea, arta rusă din sec. al XVIII și de la începutul celui următor era aproape total dată uitării, prea puțin apreciată și prost conservată. Principalul rol în afirmarea înaltei valori estetice a artei din acel timp aparține fără îndoială lui A. N. Benois, care, semnînd cu numele său sau cu pseudonimul B. Veniaminov[90], a publicat o mulțime de articole și note consacrate picturii și arhitecturii din sec. al
95 XVIII-lea și de la începutul celui următor. În

anii 1901—1904 propaganda pentru arta din acea perioadă ocupa locul principal în activitatea lui Benois atît în paginile revistei „Mir iskusstva", cît şi în publicaţia periodică a Societăţii de stimulare a artelor — „Comorile artistice ale Rusiei" — pe care el a redactat-o începînd din anul 1901 pînă în 1903.

În activitatea depusă de Benois în problemele artei ruse din sec. al XVIII-lea şi de la începutul sec. al XIX-lea se îmbină munca meticuloasă a cercetătorului, colecţionarea sistematică a unei mari cantităţi de material faptic şi de mărturii despre maeştrii ruşi şi despre monumentele de artă, cu patosul descoperirii frumuseţii acestor monumente şi a importanţei lor artistice. „Miriskusnicii" sînt primii care „au descoperit" frumuseţea Petersburgului care era socotit, în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, drept un oraş „stereotip", lipsit de personalitate. Astfel, primul număr al revistei pe anul 1902 a fost consacrat în întregime vechii arhitecturi a Petersburgului. În acest număr au fost reproduse cincizeci de fotografi, excelente pentru acea vreme, ale monumentelor de arhitectură precum şi gravuri de A. P. Ostroumova[91], litografii şi desene de E. Lansere, O. Braz şi A. Benois reprezentînd vederi ale Petersburgului. Materialul ilustrativ era însoţit de articolul lui Benois „Petersburgul pitoresc" în care subliniind frumuseţea şi armonia ansamblurilor urbane, Benois le opunea pe acestea construcţiei contemporane în stilul *Modern*.

După „Petersburgul pitoresc", Benois publică în paginile revistei „Mir iskusstva", unul după altul, articolele „Arhitectura Petersburgului (1902, nr. 4) şi „Frumuseţea Petersburgului" (1902, nr. 8) în care continuă să-şi clarifice opinia despre arhitectura veche şi contemporană. Primul dintre aceste articole a fost consacrat polemicii cu revista „Zodci" (Arhitectul) care se pronunţase împotriva lui Benois, în apărarea arhitecturii contemporane, În răspunsul său dat „Arhitectului", Benois insistă asupra declinului arhitecturii contemporane („arhitectura a dispărut") ca urmare

a „lipsei ei de principii", şi afirmă cu o şi mai mare tărie punctul său de vedere asupra frumuseţii vechii arhitecturi ca „sursă de inspiraţie" pentru arhitecţii contemporani. „Am vrea ca... stilul viu şi luminos al Petersburgului, exprimat în construcţiile, atît de neasemănătoare între ele, din sec. XVIII şi de la începutul sec. XIX, să nu dispară fără urmă, ci să pătrundă şi în toată viaţa noastră prezentă, în toată arta noastră de a construi"[92].

În aceste articole ale lui Benois, se schiţează progamul acelui retrospectivism care, după aceea, s-a răspîndit în adevăr în arta şi arhitectura rusă şi pe care l-a cultivat şi l-a susţinut cu consecvenţă. Una dintre primele lui manifestări practice, în treacăt fie spus, a fost lucrul lui Benois, în colaborare cu E. Lansere, la interiorul de sufragerie prezentat la expoziţia întreprinderii „Arta contemporană" în acelaşi an — 1902. Nu întîmplător, Diaghilev a scris că această sufragerie, făcînd abstracţie de unele detalii în spiritul *Modern*-ului englezesc, a fost creată sub impresia apartamentelor din Monplaisir sau din Oranienbaum[93].

Studierea şi popularizarea arhitecturii ruse din secolele XVIII şi XIX dobîndeşte în paginile revistei „Mir iskusstva" un caracter din ce în ce mai larg. În anul 1904, cînd Benois devine coredactor al lui Diaghilev, el consacră, de pildă, un întreg număr clasicismului moscovit, cu reproduceri ale monumentelor şi cu un serios articol al lui I. Fomin, care vrea să devină un mare arhitect neoclasicist.

Începînd prin a susţine călduros „stilul rusesc" în persoana lui V. Vasneţov, a E. Polenovei, a M. Iakuncikovei, a lui S. Maliutin şi a altora, revista îşi încheie activitatea cu afirmarea clasicismului şi implantarea stilului retrospectivist. Începînd cu popularizarea prerafaeliţilor şi a simboliştilor francezi, revista termină prin articolele lui Grabar despre Gauguin şi Cézanne (1904 nr. 8—9), începînd cu o atenţie preferenţială a-
97 cordată *Modern*-ului münchenez, revista sfîrşeşte

printr-o negare categorică a „germanismului". Începînd prin inacceptarea impresionismului, revista sfîrşeşte prin recunoaşterea înflăcărată şi reproducerea abundentă a lucrărilor lui Borisov-Musatov. Din simpatiile sale iniţiale pentru arta occidentală au rămas foarte puţine şi printre acestea se află graficienii revistelor „Simplicissimus" şi „Jugend" în frunte cu Th. Heine şi I. Dietz. Pe aceştia îi înrudea cu „miriskusnicii" nu numai caracterul acut al formei, zîmbetul ironic, dar, poate înainte de toate, legătura cu vechile tradiţii, interpretarea sec. al XVIII-lea şi a începutului sec. al XIX-lea[94].

Trebuie subliniat că evoluţia revistei schiţată aici nu s-a produs în nici un caz în mod consecvent şi liniar. Uneori poziţia revistei a fost foarte contradictorie şi într-o măsură importantă, ea reflecta complexitatea vieţii artistice din acea epocă. În timp ce Benois opina în articolul „Frumuseţea Petersburgului" pentru apelarea la tradiţiile clasicismului tunînd şi fulgerînd împotriva casei Polovţev (1902, nr.8), alături erau reproduse interioarele *„Secession*-ului" vienez cu arhimodernul Klimt (1902, nr. 9—10). Numerele care popularizau interioarele lui Benois, Lansere şi Bakst la expoziţia „Arta contemporană", care erau inspirate de Monplaisir şi Trianon (1903, nr. 5—6) se învecinau cu cele în care se acorda preferinţă construcţiilor de tip „Talaşkino", în spirit pseudorusesc (1903, nr 4). În ultimul an de apariţie a revistei, de pildă, după numărul cu ilustraţiile lui Benois la „Călăreţul de aramă", impregnate de aroma epocii puşkiniene şi marcînd formarea stilului ilustraţiei „miriskusnice" (1904, nr. 1), apare un număr consacrat uneia dintre cele mai tipice reprezentante ale *Modern*-ului rusesc — M. Iakuncikova, cu un foarte elogios articol al lui Diaghilev.

Unul dintre aspectele cele mai importante ale activităţii revistei „Mir iskusstva" o constituie articolele despre teatru. Teatrul, aşa cum am arătat în primul capitol, i-a atras totdeauna pe „miriskusnici"[95]. În 1899, director al teatrelor im-

periale devine cneazul S. M. Volkonski, aflat în relații cu „Mir iskusstva", iar funcționarul însărcinat pe lîngă el cu misiuni speciale și redactor al „Anuarului teatrelor imperiale" — devine S. P. Diaghilev. Tot grupul „Mir iskusstva" capătă posibilitatea să dea curs aspirației sale către activitatea din teatru. În anul 1901, Volkonski, ca urmare a conflictului cu atotputernica primă-balerină M. F. Kșesinskaia, este constrîns să demisioneze (Diaghilev demisionase și mai înainte) iar activitatea „miriskusnicilor" în teatru a fost pentru un timp întreruptă.

Dar interesul insistent al cercului „Mir iskusstva" pentru teatru, mai ales pentru balet și operă, se menține și, în anii 1902—1904, în revistă se publică sistematic recenzii (cu precădere de către Diaghilev și Benois) ale spectacolelor teatrale, în care sînt formulate opiniile „miriskusnicilor" asupra principiilor artei scenografice. Deși odată cu venirea lui Teliakovski în postul de director, artiștii de frunte ai teatrelor de operă devin K. Korovin și Golovin care erau apropiați de „Mir iskusstva", revista are o atitudine extrem de critică față de noile puneri în scenă ale teatrelor imperiale.

Principala cerință a „miriskusnicilor" este aceea de unitate a tuturor componentelor spectacolului: unitatea dintre muzică, regie, coregrafie, jocul artiștilor, costume și decoruri. Din punctul de vedere al acestei unități, punerile în scenă ale teatrelor imperiale nu satisfac exigențele formulate de „Mir iskusstva". „Nu există un element comun animator, o convingere comună, o idee comună care să se folosească de aceste forțe (artistice, nota autoarei) permițîndu-le să se afirme într-o măsură suficientă"[96], — scrie Benois despre trupa de balet a teatrului Mariinski, în anul 1902. Divergențele dintre principiile teatrale ale „miriskusnicilor" și principiile punerilor în scenă ale Teatrului de stat s-au manifestat deosebit de evident în legătură cu montarea la Teatrul Mariinski, a baletului „Oglinda fermecată" pe muzică de
99 Korescenko și cu decoruri de A. I. Golovin.

„Multe lucruri, în aceste decoruri şi costume, sînt chiar de-a dreptul admirabile — scrie Benois —. Dar unde-i *ensemble**, unde-i ideea unificatoare, de ce şi aici toate sînt aşa de groaznic neasamblate, de ce se resimt de pe urma unei asemenea lipse de gîndire şi de emoţionalitate? [...].

Mi se pare că principala cerinţă ce trebuie pusă în faţa fiecărei puneri în scenă, este aceea a apropierii de subiect, a coincidenţei cu acesta [...]. Vreau să spun că nu este atît de important ca decorurile să fie pictate de maeştri de prima mînă, ci important este ca în punerea în scenă să domine o singură idee. un singur spirit — spiritul piesei. Iată de ce se cuvine să fie considerate clasice punerile în scenă ale lui Kronek, I. A. Vsevolojski şi Stanislavski, cu toate că decorurile lor au fost pictate de artişti din cei mai obişnuiţi. În ele există stil, există idee, ba în unele dintre ele (de pildă în „Dama de pică") există chiar o autentică poezie"[97]. Cerinţa de unitate a tuturor componentelor spectacolului străbate şi ultima recenzie a lui Benois, consacrată noii puneri în scenă, în anul 1904, a piesei *Ruslan şi Liudmila* cu decorurile lui K. Korovin şi Golovin, şi care a fost publicată în ultimul număr al „Cronicii" revistei (nr. 11—12 pe 1904). Benoiscere ca decorul să fie subordonat ideii de bază: „...nu-i necesar ca alături de dramă să-ţi pui propria operă de artă, ci se cuvine să subordonezi propria artă slujirii ideii artistice principale a dramei sau a operei. Punerea în scenă a unor opere atît de mari trebuie să joace un rol subordonat, ancilar"[98].

* * *

Încă de la început, obiectul unor griji deosebite ale redacţiei revistei „Mir iskusstva" a fost concepţia şi realizarea poligrafică a revistei. În acest sens, cu aceasta din urmă se deschide o epocă nouă în istoria artei ruseşti a cărţii. În faţa tinerei redacţii cu totul neexperimentate în treburile

* În original, în l. franceză

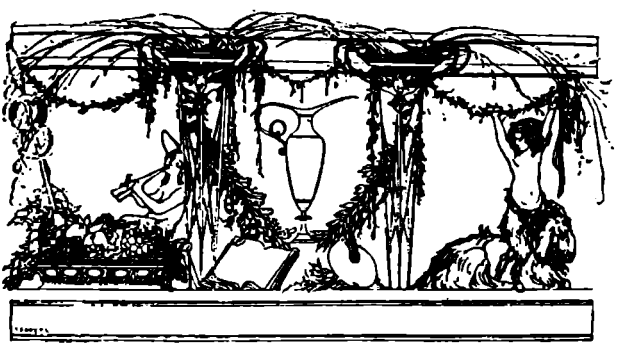
editoriale se ridica o sumedenie de probleme — ale fotografierii și reproducerii operelor de artă, probleme de hîrtie, de literă, de tipar ș.a.m.d. „Acum, — scria Filosofov în 1916 — activitatea editorială rusă a avansat strașnic. Vremurile cînd «Aleksandru I» al lui Schilder era considerat o ediție „artistică", iar «Expediția pentru emiterea hîrtiilor de stat» — o pepinieră a bunului gust, s-au dus pentru totdeauna. Se observă chiar o oarecare oboseală de atîtea litere elegante, viniete și supracoperte. A doua generație a „miriskusnicilor", de genul lui Cehonin, Mitrohin, Narbut ș.a. l-au obișnuit într-o măsură suficientă pe cititorul rus să prețuiască frumusețea cărții. Dar pe atunci, cu vreo douăzeci de ani în urmă, sub aspect tehnic, la noi, exista un adevărat deșert arab. Și visătorii care au purtat lungi discuții dacă era cazul să-i uluiască dintr-o dată pe «burghezi» sau la început să-i «mîngîie» doar oferindu-le *Bogatîrii* lui Vasnețov, au fost nevoiți înainte de toate să se transforme în tehnici [...]. Literele le-au descoperit la Academia de științe. Elizabetane autentice. Mai precis nu literele, ci matrițele. După ele au turnat litere [...] numai cu începere din 1901, revista a fost în măsură să-i satisfacă din punct de vedere al înfățișării exterioare, cît de cît, pe redactorii înșiși [...] Fotografii după tablouri aproape că nu știau să facă. A sărit în ajutor bătrînul Erjemski, autorul cunoscutului îndreptar fotografic"[99]. La început, redacția comanda reproducerile peste graniță.

În tehnoredactarea revistei, poate încă și mai clar decît în conținutul ei, se simte evoluția de la *Modern*-ul rus spre închegarea stilului retrospectivist, specific „miriskusnik". Pentru prezentarea artistico-grafică a primului număr, Diaghilev l-a atras pe Korovin care se recomandase prin lucrări decorative în „stil național". Coperta executată de Korovin conține toate însemnele caracteristice ale *modern*-ului în varianta sa rusească. Tonurile spălăcite, litera firavă, izbele și peștișorii stilizați, soluția revoltător de neconstructivă — toate acestea erau caracteristice pentru *Modern*. Educat de

modelele cărții vechi, Benois a numit această copertă „caraghioasă". La fel de apropiată de *modern* era, după principiile sale, și coperta M. Iakuncikovei, cu imaginea unei lebede în stufăriș cu care a fost înlocuită coperta lui Korovin începînd cu cel de al treisprezecelea număr al revistei, în primul an de apariție. Coperțile următoare au fost realizate de artiștii grupului de bază al revistei deja într-un plan retrospectivist. În anul 1900, „Mir iskusstva" a apărut cu coperta lui Somov, în 1901 și 1903 cu coperțile lui E. Lansere, în 1902, cu coperta lui Bakst, în 1904, cu o copertă ce imita o împletitură din pînză.

Schimbări importante suferă și aspectul interior al revistei. Dacă în primii ani prezentarea grafică — vinietele, frontispiciile, letrinele, literele desenate — erau apropiate de stilul *Modern*, în ultimii ani, graficienii revistei (Lansere, Dobujinski, Bilibin), bizuindu-se pe studierea modelelor clasice ale prezentării grafice a cărții, elaborează acea noblețe a stilului oarecum arhaizant, care va constitui ulterior elementul distinctiv al cărții „miriskusnice". Se schimbă și amplasarea materialului. În primii doi ani, reproducerile se tipăreau în textul articolelor, indiferent de conținutul acestora. Redacția nu urmărea punerea de acord a textului cu ilustrațiile și, de pildă, ca frontispiciu la articolul lui K. Balmont despre Goya („Poezia groazei", 1899, nr. 11—12) a servit reproducerea în culori a schiței pentru o majolică a lui K. Korovin cu bărci cu pînze albe pe valuri albastre. Începînd din 1901, reproducerile încep să fie despărțite de text și în cele din urmă se elaborează o anumită compoziție a revistei, cînd reproducerile tipărite pe hîrtie cretată în coliță se amplasează la începutul fiecărui număr, după care urmează textul pe hîrtie de tipul „verje". În text, se publică uneori numai grafică în alb-negru. Redacția aspiră continuu la îmbunătățirea calității tiparului. Dacă la început, numerele revistei erau mai slabe calitativ decît echivalentul lor — revistele artistice străine —, apoi în ultimii ani, „Mir iskusstva" putea concura cu succes cu acestea. În

1903, „Mir iskusstva" anunță cu mîndrie la rubrica „Cronica" că unul din numerele revistei de artă berlineze „Kunst und Künstler" a apărut avînd reprodusă pe copertă o lucrare a lui K. Somov care apăruse în primul număr din „Mir iskusstva" pe 1903 și că această acuarelă în culori a lui Somov a fost reprodusă mult mai bine în Rusia decît în Germania, tipografia Golike și Wilborg „obținînd victoria asupra concurenței străine"[100].



L. BAKST.
Vinietă pentru revista „Mir iskusstva". 1902.

Revista acordă în permanență o mare atenție artei grafice. În ea este tipărită în mod regulat grafica maeștrilor contemporani străini și, în primul rînd, firește cea a lui Beardsley (în repetate rînduri), apoi a germanilor Heine, Dietz, Wogeler, Sattler, a francezilor Lepère, Steinlen și Vallotton, a belgienilor Doudelet și Minnet, a englezului Nicholson și a multor altora. Revista nu publică deobicei literatură beletristică. Totuși, în trei rînduri de-a lungul existenței revistei, s-a făcut excepție de la regula generală pentru a li se da graficienilor de la „Mir iskusstva" posibilitatea de a se manifesta ca ilustratori.

Prima dată acest lucru a avut loc în 1901, cînd al cincilea număr al revistei a fost consacrat în
103 întregime desenatorilor contemporani. Numărul se

deschide cu o culegere de versuri ale poeților simboliști Vl. Hippius (sub pseudonimul Vludimir G.), F. Sologub, K. Balmont, N. Minski ș.a., ilustrată de E. Lansere, I. Bilibin, A. Benois și L. Bakst. „Miriskusnicii", mai ales Lansere au demonstrat cu acest prilej o mare măiestrie grafică — suita este excelent compusă, textul și grafica formează vizual un întreg indisolubil și sînt speculate toate efectele alb-negru. Dar totodată, motivele desenelor sînt, în majoritatea cazurilor, absolut nelegate de conținut[101].

Și mai puțin legate de text sînt desenele lui Benois la versurile lui Feodor Sologub. De pildă, poezia tipic simbolistă a lui Sologub „Prin samovolnicia ursitei..." este plasată de Benois într-un idilic și clar peisaj antic, cu chiparoși și cu o hermă (un blazon înfășurat cu ghirlandă). În soluționarea din punct de vedere artistic a acestui ciclu, se împletesc în mod bizar *Modern*-ul, afirmat poate cel mai pregnant în desenul lui Bakst pentru poezia lui K. Balmont „Contopire", cu procedeele graficii de carte clasice. Principala virtute a acestui ciclu grafic este, fără îndoială, caracterul riguros al suitei, iscusința artiștilor în folosirea procedeelor specifice ale graficii în alb-negru și în a scoate din ele efecte vizuale. Bilanțul activității grafice a „miriskusnicilor" din această perioadă l-au constituit două cicluri de ilustrații publicate împreună cu textul în ultimul an de existența revistei. Este vorba despre ciclul de ilustrații al lui Benois la „Călărețul de aramă" al lui Pușkin, în primul număr al revistei pentru anul 1904 și ilustrațiile lui E. Lansere la „Poezia stihiilor" de Balmont în ultimul număr, al doisprezecelea. Despre ilustrațiile la „Călărețul de armă" vom vorbi în altă parte, aici remarcînd doar procedeele noi de ilustrare, în comparație cu prezentarea ciclului de versuri ale poeților simboliști — renunțarea la ornamentarea complicată și includerea textului în compoziția desenului, urmărirea riguroasă în ilustrații a textului pușkinian, corespondența dintre stilul lor și stilul epocii despre care este vorba în „Povestirea din

Petersburg" a lui Puşkin. Nu degeaba, în ilustraţiile sale, Benois pleacă de la arta epocii puşkiniene traducînd fin motivele în stilistică.

Cu toată lipsa de asemănare totală dintre ilustraţiile lui Lansere la „Poezia stihiilor" şi ilustraţiile lui Benois la „Călăreţul de aramă", principiile generale ale ambelor lucrări sînt apropiate. Lansere se străduieşte şi el acum să obţină concordanţa cu conţinutul operei ilustrate şi, spre deosebire de realizarea ciclului de versuri al simboliştilor, din anul 1901, imaginile create urmează riguros textul. Grandilocvenţa versului balmontian nu are nimic comun cu „farmecul frust" al strofelor puşkiniene, şi Lansere caută alte soluţii. La începutul ciclului, el dă o compoziţie ovală cu peisaj marin unde sînt unite toate stihiile despre care este vorba în versurile lui Balmont — soarele, apa şi focul. În dreapta, pe o stîncă, se vede figura poetului cu lira. În realizarea acestei compoziţii, Lansere se bizuie pe peisajul clasic eroizant din epoca lui Poussin, ceea ce conferă întregului ciclu un ton înalt, emfatic, în spiritul versurilor lui Balmont. Totodată, se poate observa că ilustraţiile lui Lansere înnobilează imperceptibil versurile lui Balmont din acest ciclu, destul de lipsite de conţinut în ciuda emfazei lor. În concordanţă cu simbolica poemelor lui Balmont, Lansere le găseşte viniete finale corespunzătoare: salamandră dansînd în foc — pentru poemul „Focul", şi albatros planînd deasupra valurilor — pentru poemul „Apa".

În acest fel, revista a fost un fel de laborator de creaţie al graficienilor de la „Mir iskusstva" unde s-a format şi s-a cizelat măiestria lor şi unde ei au putut să experimenteze liber, obţinînd, la sfîrşitul existenţei revistei, aşa cum am văzut, rezultate ce au deja nu importanţă „de laborator", ci importanţa unei adevărate etape în grafica de carte rusă. Stilul „retrospectivist" elaborat treptat de către graficienii revistei şi care a tronat în aceasta în ultimii ani de apariţie este în legătură cu acel proces general de studiere şi popularizare, de însuşire şi traducere în viaţă a tradi-

țiilor vechilor maeștri, care a avut loc la „Mir iskusstva".

Unul dintre rezultatele activității revistei în studierea și însușirea moștenirii artistice rusești a fost cunoscuta expoziție de portrete din palatul Tavriceski pe care a organizat-o, cu anvergura proprie lui, Diaghilev cu contribuția activă a colaboratorilor revistei și în primul rînd a lui Benois. Expoziția s-a deschis în primăvara anului 1905, deja după încetarea apariției revistei, dar toată munca de pregătire a fost desfășurată în timpul apariției ei. La expoziția de la palatul Tavriceski au fost prezentate peste două mii de portrete. Această expoziție, potrivit lui I. E. Grabar, „a scos la iveală o mulțime de artiști și sculptori pînă atunci necunoscuți, un număr egal de ruși și de vesteuropeni, dintre care erau mai mult de zece maeștri de prima mînă. Odată cu această expoziție a lui Diaghilev, începe o nouă eră în studierea artei ruse și europene din sec. al XVIII-lea și din prima jumătate a sec. al XIX-lea; în locul mărturiilor confuze și al datelor neverificate, aici s-a reușit pentru prima oară, să se stabilească, pe baza unui material gigantic, adunat din toate colțurile Rusiei, noi fapte, noi izvoare, noi relații și influențe reciproce în istoria artei.

Toate acestea au dus la reevaluări categorice și în parte neașteptate, care explică multe lucruri pînă atunci neînțelese și deschid noi și ademenitoare perspective pentru aprofundarea pe mai departe a studiului" [102].

Vorbind despre activitatea de la „Mir iskusstva" în anii editării revistei, nu se poate să nu fie amintită lucrarea lui Benois „Istoria picturii ruse în sec. al XIX-lea", apărută în calitate de al patrulea volum al ediției ruse din cartea lui P. Muther „Istoria picturii în sec. al XIX-lea". Fără a cerceta aici în amănunt cartea lui Benois, trebuie totuși remarcat că ea era în concordanță cu direcția revistei. Aproape întreaga problematică artistică a revistei — studierea și popularizarea artei ruse din sec. al XVIII-lea și din prima jumă-

tate a secolului următor, lupta împotriva academismului şi mişcării „peredvijnicilor", sprijinirea căutărilor „noului artisticism", însuşirea de către arta rusă a realizărilor picturale occidentale — s-a concentrat în cartea lui Benois ca într-un focar. Nu degeaba această carte a fost numită „pamflet". Dar important este să arătăm că în ciuda rătăcirilor şi greşelilor lui Benois, evidente pentru concepţiile de astăzi, în aprecierea diferitelor fenomene, adresîndu-se în mod nemijlocit cercetării operelor de artă, autorul a ştiut să vadă virtuţile lor artistice şi să transmită entuziasmul său cititorului. Respectul pentru artă, atitudinea grijulie faţă de organismul artistic în momentul analizei concrete sînt caracteristice pentru Benois încă din această perioadă timpurie a activităţii sale critice.

Cum s-a amintit deja, secţia literară a revistei era condusă de D. Filosofov. Datorită acestuia, „Mir iskusstva" începe să-i publice pe N. Minski, V. Rozanov, K. Balmont, Lev Şestov, D. Merejkovski, Z. Hippius, din 1901 — pe V. Briusov, iar din 1902 — pe Andrei Belîi[103].

Treptat. în locul articolelor legate mai mult sau mai puţin de problemele artei, ei trimit tot mai multe articole care tratau problemele filozofico-religioase ce-i preocupau în acel timp. Filozofii religioşi ocupă tot mai mult loc în revistă, suscitînd nemulţumirea colaboratorilor părţii artistice în frunte cu Benois. Redacţia se împarte oarecum în două tabere, între reprezentanţii cărora au loc permanente fricţiuni. Despre una dintre ciocniri povesteşte de pildă, în scrisoarea sa către Serov, din 10 dec. 1901, Filosofov: „[...] ideia lui Serioja (care nu s-a realizat după discuţii aprinse) e să dea în anul viitor, în «Mir isk.» romanul lui Merejkovski «Piotr Veliki» cu ilustraţii ale artiştilor de la «M [ir] I [skusstva]». După lungi şi foarte aprinse dezbateri ideea a căzut. Mie nu-mi pare rău de ea, dar de fiecare dată, ori de cîte ori apare o idee, sîntem nevoiţi să auzim multe adevăruri amare. La fel şi acum. Şi la
107 adresa mea, personal, s-au spus vrute şi nevrute

(de către Benois, Bakst şi Nurok — nota autoarei). S-a ajuns la părerea că eu sînt nu numai nefolositor pentru «M [ir] I [skysstva]» ci chiar dăunător. Că nu sînt artist şi că n-am de ce mă amesteca în artă"[104]. Divergenţa de păreri s-a manifestat atît de clar încît, în anul 1903, a luat forma unei polemici deschise între Benois şi Merejkovski, în paginile revistei „Novîi put" (Drumul nou). Pe Benois îl irita de multă vreme atitudinea „filosofilor religioşi" faţă de artă şi de problemele ei. Acest lucru s-a făcut simţit încă din polemica lui cu Filosofov, în privinţa lui Vasneţov, în anul 1901. De astă dată, în apelul către Merejkovski, el se delimitează de „filosofii religioşi" cu şi mai mare pregnanţă. Benois scrie: „Dv. vorbiţi mult despre «trup», înţelegeţi perfect esenţa importantă, dar, fără îndoială, n-o simţiţi în mod concret. De aici şi atitudinea dv. faţă de viaţă şi faţă de artă [...] Dv. nu aveţi o atitudine sentimentală faţă de viaţă; nu sînteţi mişcat de ea. V-aţi contaminat de la alţii de această «sensibilitate», dar ea nu este înrădăcinată în adîncul dv., ci numai la suprafaţă. De aici şi abuzul pe care-l faceţi folosind termeni reci ca estetism, epicureism ş.a.m.d. Uneori s-ar părea că dv. vă situaţi pe poziţia *noastră*, dar nu este decît o autoamăgire. Punctul *nostru* de vedere (cel puţin al meu) — nu este estetismul, nu este desfătarea, ci fiorul de încîntare, evlavia în faţa tainei şi înduioşarea obligatorie — momente care, după cum vedeţi, au toate un caracter «obiectiv». Prin aceasta se explică şi atitudinea noastră faţă de istoria lumii, atît în trecut cît şi în viitor [...] Pentru dv., orice aţi spune, istoria lumii este pe sfîrşite — aproape că s-a încheiat. Pentru dv., ca şi pentru primii creştini, întreaga lume este acoperită de un fel de văl, ea s-a îndepărtat de dv. şi aproape că n-o mai vedeţi deloc, ci numai vă amintiţi de ea din propria experienţă şi mai ales din experienţa altora.

Cît priveşte atitudinea noastră, ea este cu totul alta. Pentru noi, lumea, cu tot triumful americanismului, cu toate «căile ferate, telegrafele şi tele-

ſoanele», cu toată cruzimea contemporană şi trivialitatea vieţii, cu toată desfigurarea mîrşavă a pămîntului, — pentru noi lumea tot mai este plină de farmec şi, principalul, tot mai este plină de promisiuni. Nu este totul încă terasament de cale ferată, nu este totul caldarîm: ici-colo mai creşte încă iarbă verde, strălucesc şi miros florile. Şi între aceste flori, principalul şi cel mai tainic, cel mai fermecător, cel mai divin lucru este arta [...] Or, dv. vorbiţi despre artă — iertaţi-mă — mai mult din auzite şi de aceea sînteţi gata cu atîta uşurinţă s-o acoperiţi de blesteme, iar dacă nu, s-o daţi uitării. Vorbiţi despre o artă nouă ce trebuie să crească pe baza noii religii [...] La dv. Venus se *transformă* în Madonă. Aceasta este o substituire abilă, un fel de *subterfuge* dar nu-i acelaşi lucru [...] dv. luaţi drept indiciu despre un apropiat sfîrşit al lumii simpla senzaţie de apropiere a morţii. [...] Iată cum tocmai această subminare personală dv. o luaţi drept una generală"[105]. Benois îşi încheie scrisoarea către Merejkovski cu cuvintele: „Iată, vedeţi cum toate gîndurile mele sînt îndreptate spre o continuare, în timp ce ale dv. duc toate spre încheiere..."[106].

În 1903, „Mir iskusstva" traversa evident o criză. Probabil că, dorind să primenească corpul de colaboratori ai revistei şi să-i schimbe orientarea, Diaghilev s-a adresat, în vara anului 1903, lui Cehov, apreciat mult de redacţie, cu propunerea de a deveni responsabilul secţiei beletristice a revistei reformate. „...Soarta viitoarei reviste şi în general a întregii întreprinderi depinde de atitudinea dv. faţă de ea. Aceasta nu este doar o frază, deoarece «Mir iskusstva» nu se poate înnoi decît printr-un aflux de noi forţe. Nouă ne este absolut indispensabil ajutorul, asistenţa unui om care să fie în afara spiritului nostru de gaşcă şi totodată apropiat nouă, preţuit de noi. Şi un astfel de om sînteţi dv. Fiţi de acord că nici un fenomen autentic literar din Rusia nu poate exista acum în afara Dv... În sfîrşit, poate am împărţi
109 noua noastră revistă în cîteva secţii. Coordonarea

și conducerea generală mi-aș asuma-o eu, ca și secția artelor plastice contemporane, secția beletristică v-ați asuma-o Dv.; secția de artă veche ar lua-o Benois; secția criticii — Merejkovski, iar secția teatrală i-ar reveni lui Filosofov . . .“[107].

Cehov a răspuns printr-un refuz categoric, motivînd în primul rînd prin neputința lui de a trăi la Petersburg, iar în al doilea, prin neputința de a se obișnui să trăiască sub același acoperiș cu Merejkovski[108] pe care cu doi ani mai înainte, într-o scrisoare către redactorul „Revistei pentru toți“, V. S. Miroliubov, l-a numit „îmbuibatul“ Mekovski“[109]. Într-o altă scrisoare către Diaghilev, Cehov a caracterizat mișcarea religioasă din sînul intelectualității în termeni categoric dezaprobatori: „Cultura actuală este începutul lucrului, iar mișcarea religioasă despre care vorbim este o rămășiță, este deja aproape sfîrșitul a ceea ce și-a trăit traiul ori este pe ducă“[110]. Confruntînd această idee a lui Cehov cu situația existentă în cadrul revistei „Mir iskusstva“, se poate spune că latura artistică a revistei, cu tot caracterul contradictoriu al poziției pe care o ocupa, uneori cu toată îngustarea și extremismul estetic, a adus o contribuție importantă la dezvoltarea culturii ruse.

Cu toate insistențele ulterioare ale lui Diaghilev, tentativa de a-l atrage pe Cehov în cadrul revistei a eșuat. Reforma preconizată a revistei a fost realizată numai parțial: de la începutul anului 1904, Benois a devenit coredactor al lui Diaghilev redactînd revista alternativ, un număr, sub redacția lui Benois, era consacrat artei vechi, iar altul, sub redacția lui Diaghilev, — artei contemporane.

În legătură cu războiul ruso-japonez și cu începutul revoluției din 1905 (ultimul număr pe 1904 a apărut deja după 9 ianuarie, anul următor), ca urmare a crizei financiare, revista a fost lipsită de subsidiile de la stat și și-a încetat existența. Cu anul 1904, editarea revistei s-a încheiat. Mai devreme încă, în 1903, avusese loc ultima expoziție organizată de „Mir iskusstva“.

Asupra expozițiilor se cuvine să ne oprim în mod deosebit. După prima (internațională) au urmat încă patru expoziții anuale sub stindardul fluturat de „Mir iskusstva", dar acestea fără participarea artiștilor străini. La expoziția din anul 1900 care cuprindea potrivit catalogului, 219 opere, au participat Bilibin, Golubkina, Kardovski, Ober, Ostroumova Purvit. La expoziția din 1901 s-au alăturat artiștii moscoviți Bakșeev, Vinogradov, Dosekin, Pasternak, Kuindjiștii*, Ruşciț și Rîlov. Cu toată rezistența profesorilor academiști, Diaghilev a reușit să organizeze această expoziție în sălile Academiei de artă cu mult brio[111]. A. P. Ostroumova își amintește bine de ea în „Însemnările autobiografice", citînd la început rînduri din scrisoarea ei din acel timp: „Ieri s-a închis expoziția noastră. În ultimele zile de vizionare s-a călcat lumea în picioare. Mai mult de o mie de vizitatori pe zi încît regretai că o să se închidă..."

„Această expoziție mi s-a întipărit în mod deosebit în memorie. O adevărată sărbătoare luminoasă a artei! Diaghilev, cu talentul organizatoric ce-i era propriu, a pregătit-o ca totdeauna cu mult gust. Sălile oficiale ale Academiei de arte au fost transformate în camere mici mobilate elegant, finisate cu mobilă veche, frumoasă. Multe flori — zambile. Tablourile excelent panotate. Nu numai că nu se deranjau între ele, dar, dimpotrivă, se puneau în evidență reciproc. Asta datorită talentului lui Diaghilev de a panota tablourile. Ce colecție strălucită de nume. Serov cu două excelente portrete: al lui *Nikolai II în tunică* și al *Botkinei*. Nesterov expunea schițe pentru biserica din Abastumansk, Korovin — splendide panouri decorative pentru Expoziția universală de la Paris, Vrubel — remarcabilele sale pînze *Liliacul* și *Nocturnă*. Excelente erau acuarelele lui Benois, rafinate, lucrările lui Somov, excepționali au fost Purvit și Ruşciț. Acești doi peisagiști mi-au plăcut foarte mult. Foarte frumoase erau portretele lui Braz. Încă o dată am

111 * elevii pictorului Kuindji (nota trad.)

admirat portretul artistului Ruşciţ pictat de Braz [...] Lucrările lui Lansere, Bilibin, Maliutin, Riabuşkin şi pe ale altora. În sfîrşit au fost excelente sculpturile lui Trubeţkoi şi ale Golubkinei. Eu am expus şase gravuri colorate [...]"[112].

Expoziţia din 1901 de la Academie a constituit punctul culminant al activităţii expoziţionale duse de „Mir iskusstva". Aceasta era pe cale de a se destrăma. Cauza destrămării o constituia nemulţumirea artiştilor moscoviţi cu metodele dictatoriale ale lui Diaghilev. „Incomparabilul Serghei Pavlovici... — îşi amintea M. V. Nesterov — călătorind la Moscova, vizita atelierele artiştilor aşa cum făcea cîndva Tretiakov; dar fără modestia acestuia, ci în mod absolut dictatorial; dădea dispoziţii fără a ţine cîtuşi de puţin seama de autori. Cu o mînă autoritară, alegea ce vrea, agreia, condamna şi graţia"[113]. Totuşi cauzele nemulţumirii artiştilor moscoviţi de „Mir iskusstva" erau, desigur, mai profunde şi aveau în principiu un caracter ce privea creaţia. Despre aceasta ne dau o idee cuvintele aceluiaşi Nesterov: „Chipul acestor expoziţii nu-mi era prea pe plac nici mie nici lui Levitan: predominanta neînsufleţită, frumoasă în exterior, specific petersburgheză a tot felul de *Versalii* şi *Colombine*, cu aerul lor de preţiozitate — trădau blazarea unor ruşi care cunoşteau prea multă prosperitate... Şi nu asta căutam noi în artă"[114]. Ieşeau la iveală contradicţii de idei. Între cei mai tipici „miriskusnici", cu aspiraţiile lor „retrospectiviste", cu o ironie deocamdată inavuabilă, dar totuşi sesizabilă, cu căutările idealului în trecut, în jocul imaginaţiei, şi pictorii şcolii moscovite, urmaşii lui Savrasov şi Levitan, cum erau K. Korovin, A. Vasneţov, S. Ivanov, Ostrouhov, Vinogradov, Perepletcikov, cu ataşamentul lor faţă de natură, faţă de viaţa rusească, se simţea o delimitare interioară şi această senzaţie se întărea pe măsură ce se apropia revoluţia.

Primul simptom al crizei suferite de „Mir iskusstva" l-a constituit organizarea, la Moscova, a expoziţiilor „celor 36". La ideea lui Vinogradov,

Dosekin și Perepletcikov[115], la Moscova, în sălile Școlii Strogonov, s-a deschis, în decembrie 1901, o expoziție la care, împreună cu moscoviții, au expus și „miriskusnicii" Aleksandr Benois, Evgheni Lansere, Konstantin Somov. Pe baza expozițiilor „celor 36", peste doi ani, la Moscova, a luat ființă „Uniunea artiștilor ruși" cu care a fuzionat, deși fără prea mult elan, și artiștii reprezentînd „Mir iskusstva". În legătură cu organizarea „Uniunii", Apollinari Vasnețov scria: „Ca arta rusă să se dezvolte sub auspiciile peredvijnicilor sau sub dictatura aspră a lui Diaghilev — Benois, este la fel de anormal, de dăunător și de greu pentru artiști. Trebuia întemeiată o nouă asociație pe care am numit-o «Uniunea artiștilor ruși» și al cărei statut este deja elaborat"[116]. În etapa dată, „Mir iskusstva" își epuizase posibilitățile. În ajunul revoluției din 1905, revista și expozițiile organizate de ea și-au încetat existența.

* * *

Care a fost, așadar, importanța revistei și a expozițiilor „Mir iskusstva"? Datorită unor expoziții bine organizate, societatea rusă a făcut cunoștință uneori cu importante fenomene artistice, cum ar fi de pildă opera lui Vrubel[117], iar căutătorii unor noi căi în artă au căpătat posibilitatea să se manifeste în fața publicului, au simțit un teren mai mult sau mai puțin sigur sub picioare. Unirea lor, pînă atunci prigoniți sau recunoscuți doar pe jumătate, într-o organizație expozițională unică, popularizarea lor permanentă în revistă și prin alte mijloace accesibile pentru „Mir iskusstva", au făcut posibilă, fără îndoială, o apreciere mai justă și recunoașterea lui K. Korovin și a lui Vrubel, a lui Maliavin și a lui Golovin, a lui Trubețkoi și a Golubkinei, a Ostroumovei și a lui Bilibin, nemaivorbind despre grupul de bază al „miriskussnicilor" — Somov, Benois, Bakst, Dobujinski (care a aderat la „Mir iskusstva" în 1902). Nu degeaba „Mir iskusstva" a celebrat succesul lui Korovin și al lui Maliavin la Expo-

ziția universală din 1900, de la Paris ca pe o izbîndă proprie. Foarte curînd a ieșit însă la iveală că între participanții expozițiilor organizate de „Mir iskusstva" nu exista unitate nici de idei, nici de creație și că „tutela exercitată de Diaghilev" era o povară grea pentru majoritatea participanților. Într-o anumită etapă, la „Mir iskusstva" au aderat cu bucurie toate forțele tinere. Oricît ar fi de paradoxal, chiar încetarea, în 1903, a expozițiilor organizate de revistă poate fi interpretată ca expresie a faptului că artiștii participanți la ele „au început să stea pe picioarele proprii" și au dobîndit destulă recunoaștere spre a putea să-și organizeze propria lor Uniune de creație.

Mai contradictoriu a fost rolul jucat de revistă. În ochii intelectualității cu vederi democrate — iar aceasta era o revistă a intelectualității — ei nu puteau să nu-i dăuneze poziția acuzat estetizantă pe care o proclamase Diaghilev în articolul său programatic, acele atacuri continui împotriva „artei din import", împotriva „tîrgului de vechituri", a „urîțeniei mic-burgheze", cum era numită de „Mir iskusstva" arta peredvijnicilor, la a căror creație fuseseră educate generații întregi de pictori și amatori de artă.

Snobismul militant, poza estetizantă, savurarea lacomă a artei nu puteau să nu atragă o atitudine de rezervă față de revistă, care s-a accentuat, fără îndoială, și mai mult din cauza alianței „miriskusnicilor" cu filosofii religioși. Această alianță a fost forțată pentru ambele părți, ea luînd ființă pe terenul luptei pentru libertatea artei, împotriva ideologiei narodniciste a perioadei anterioare. Cum am putut vedea, această alianță n-a fost trainică, însă „Mir iskusstva" n-a avut, în acea vreme, alți aliați. Dar scrierile filosofilor religioși au imprimat, firește, o anumită notă revistei.

Dacă este să ne lămurim asupra rolului artistic propriu-zis al revistei, apoi, cu toate rătăcirile și contradicțiile, ea conține multe lucruri valoroase și rodnice. Înainte de toate, revista a împărtășit publicului rus un mare volum de informații des-

pre arta din Rusia şi din străinătate. Deschiderea revistei a fost extrem de largă. Tinerii artişti ruşi ca şi maeştrii vîrstnici, pictura de şevalet ca şi căutările monumental-decorative, arhitectura ca şi arta aplicată, decorurile de teatru şi grafica de carte — toate acetea au găsit un viu ecou în paginile revistei. „Mir iskusstva" popularizează fără istov tot ce este mai talentat şi mai semnificativ în arta rusă. Consacră numere întregi lui Viktor Vasneţov (1899, nr. 1) şi lui Repin (1899, nr. 10), Elenei Polenova (1899 nr. 18—19) şi lui Somov (de două ori — 1899 nr. 20 şi 1903, nr. 1), lui K. Korovin (1899, nr. 21—22) şi lui Serov (1900, nr. 1—2), lui Nesterov (1900, nr. 3—4) şi lui Levitan (1901, nr. 1), Ostroumovei (1902, nr. 11) şi lui Maliutin (1903, nr. 4), lui Vrubel (1903, nr. 10-11) şi Iakuncikovei (1904, nr. 3). O deosebită atenţie manifestă revista faţă de problemele de artă monumental-decorativă şi aplicată, de sinteză a artelor. Ea are o atitudine extrem de atentă faţă de încercările în această direcţie şi-i susţine pe toate căile pe artiştii cercurilor din Abramţevo şi Talaşkino; publică în permanenţă în paginile sale lucrările arhitecţilor şi pictorilor finlandezi, scandinavi, englezi, germani din domeniul arhitecturii şi decoraţiei de interioare, consacră numere speciale expoziţiei de arhitectură de la Moscova din sezonul 1902/03 şi expoziţiei „Arta contemporană" la care a luat parte şi un mare grup de artişti ce ţineau de „Mir iskusstva".

În sfîrşit, „Mir iskusstva" a creat însuşi tipul de revistă artistică ilustrată din Rusia. Într-un grad sau altul, din experienţa ei au purces ulterior numeroase reviste artistice sau artistico-literare. În acest sens, continuatori ai revistei „Mir iskusstva" au fost revistele „Vesî" (Cumpăna) şi „Zolotoe runo" (Lîna de aur) ca şi „Starîe godî" (Vremuri de demult) şi „Apollon".

Capitolul III

Anii editării revistei au fost totodată anii primei eflorescențe a creației „miriskusnicilor". Tocmai în această perioadă realizează Somov ciclul portretelor sale de femei și, printre acestea, renumita *Damă în albastru*, precum și o întreagă serie de tablouri în care peisajul se combină cu scenele de gen. Tot acum își expune Benois deja amintitele acuarele din seria „Ultimele plimbări ale lui Ludovic XIV", realizează ciclurile de peisaje și interioare, inspirate de frumusețile Peterhofului, ale Pavlovskului și Oranienbaumului, el începînd, acum, lucrul la ilustrația de carte, încheiată în anul 1903 cu prima variantă a capodoperei sale — ilustrațiile la „Călărețul de aramă" al lui Pușkin. În multe privințe, se conturează în acești ani și fizionomia artistică a celui mai tînăr participant al cercului, E. Lansere, al cărui talent de ilustrator se formează tocmai în acești ani (îndeosebi în practica prezentării artistice a revistei „Mir iskusstva"). În sfîrșit, acestei perioade îi aparțin primele manifestări ale lui Bakst în domeniul în care, ulterior, el și-a dezvăluit în mod plenar posibilitățile artistice, adică în domeniul decorului de teatru; el realizează scenografia spectacolelor de la Teatrul Aleksandriski: „Hyppolit" al lui Euripide și „Oedip la Colona" al lui Sofocle, și de la Teatrul Marinski — baletul „Zîna păpușilor". În anul 1902, „miriskusnicilor" așa-zișî „fondatori" li se alătură și

M. V. Dobujinski căruia îi era dat să-şi introducă nota sa originală în corul retrospectivist al „miriskusnicilor".

Anume în aceşti ani, chipul întregului grup se conturează pentru societatea rusă ca un grup de „visători retrospectivişti"[1]. Această denumire pronunţată pentru prima oară de către S. K. Makovski, defineşte just caracteristicile exterioare ale creaţiei „miriskusnicilor", deşi nu epuizează conţinutul acesteia. Într-adevăr, patosul activităţii acestor maeştri din acei ani consta în descoperirea captivantă a frumuseţii artei din trecut. Ei popularizau această artă în opiniile, cărţile şi articolele lor; se inspirau de la ea în propriile lor opere. Cele mai bune tablouri şi desene ale lui Benois au fost consacrate Versailles-ului lui Ludovic XIV sau epocilor lui Petru şi Alexandru în Rusia. Somov era pasionat de secolul al XVIII-lea şi de anii treizeci ai veacului al XIX-lea. Dobujinski, de asemenea, în multe dintre lucrările sale, a cîntat vechiul Petersburg. Bakst prefera motivele antice, în special pe cele din perioada arhaică, studiind cu atenţie cultura cretano-miceniană.

Dar, inspirîndu-se din epocile trecutului, toţi aceşti artişti n-au fost nicidecum doar „ecoul vremurilor apuse"; ei au rămas, se înţelege, oamenii epocii lor, investind operele lor cu simţămintele şi gîndurile omului de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui următor. Ei au folosit soluţiile picturale elaborate de arta timpurilor moderne şi ei înşişi au elaborat noi procedee picturale şi o nouă tehnică. Opera lor nu era o operă de restaurare muzeistică a artei din epocile trecute şi tocmai de aceea păstrează ea pentru noi un viu interes. Este semnificativ că în acest timp, paralele cu imaginile de gen, convenţional vorbind, din viaţa vremurilor apuse, în creaţia „miriskusnicilor" un mare loc îl ocupă portretele contemporanilor, peisajele deloc retrospectiviste şi prezentarea grafică a cărţilor scrise de autori contemporani.

Se cuvine remarcată drept o trăsătură aparte a „miriskusnicilor" faptul că ei erau artişti temei-

nic instruiți atît în sensul stăpînirii unei culturi generale, cît și în acela strict profesional. Deși la apariția grupului „Mir iskusstva", participanții acestuia erau învinuiți deseori de diletantism (este de ajuns să-i amintim pe Stasov și pe Repin), avînd în vedere faptul că, în general, nu aveau studii superioare de artă terminate și diplome, întreaga lor operă desminte această învinuire. Stăpînirea diferitelor tehnici ale picturii și graficii care a permis aproape tuturor lucrărilor lor, chiar și peste zeci de ani, să-și păstreze prospețimea culorilor, ca și libertatea în soluționarea diferitelor sarcini artistice, fie că era vorba de panourile monumental-decorative, de decoruri de teatru, de tablourile de șevalet sau de grafica de carte — toate acestea vădesc un înalt nivel profesional al lucrărilor proprii. Este important să arătăm că „miriskusnicii" au făcut să renască o serie întreagă de tehnici care în anii anteriori abia își mai tîrau zilele. În particular, de „Mir iskusstva" se leagă înfloriea, în Rusia, a xilogravurii[2], redusă pînă atunci la situația unei simple tehnici de reproducere. Ca nimeni alții în arta rusă, „miriskusnicii" au folosit din plin, în lucrările lor, tehnicile mixte — combinația de acuarelă și guașă, de guașă și creioane colorate sau pastel, de guașă și grafit sau cărbune. Adesea introduceau în lucrările lor bronzul sau argintul. În locul uleiului tradițional, ei au folosit adesea tempera, preferînd-o pentru absența luciului ca de mușama ce caracterizează pictura în ulei. „Miriskusnicii" au acordat o mare atenție măiestriei profesionale, au studiat fără istov operele vechilor maeștri și pe ale contemporanilor în muzeele din Rusia (de pildă au copiat foarte mult în Ermitaj) și în colecțiile străine în timpul nenumăratelor călătorii, au avut legături strînse cu un mare cerc de artiști ruși și străini[3], și-au ales cu minuțiozitate materialele de lucru — scrisorile lor adresate unul altuia sînt pline de rugăminți privind trimiterea anumitor sorturi de pensule și de pînze, a unui anumit sort de hîrtie ș.a.m.d.

Cultura artiştilor de la „Mir iskusstva" se află în directă legătură cu o altă trăsătură caracteristică proprie întregului grup, şi anume: deosebita lor dragoste de muncă, cu disciplina lor creatoare, cu tenacitatea manifestată în soluţionarea sarcinii artistice propuse. Fără a fi hărăziţi cu geniu, fără a avea posibilităţi ieşite „din comun", aceştia au făcut foarte mult datorită tocmai neobositei lor puteri de muncă. Tipică în acest sens este, de pildă, afirmaţia lui A. N. Benois: „Eu am lucrat ca un năimit de la 6 dimineaţa pînă la 8 seara"[4]. Este interesant că această comunicare datează din 1898, adică un an care n-a fost nici pe departe cel mai intens în creaţia lui Benois.

Cum am remarcat deja mai sus, primul dintre iniţiatorii grupării „Mir iskusstva", care şi-a dobîndit un „chip al său", a fost Konstantin Somov. În ultimii ani ai secolului al XIX-lea şi primii ani de după 1900, creaţia sa cunoaşte o înflorire neîndoielincă, reprezentînd, poate, etapa cea mai bogată în realizări din creaţia sa. Tocmai în acest timp, se străduieşte Somov să depăşească acel caracter de interior, acel rafinament formal al „artei pentru aleşi" ce deosebeau lucrările lui din alte perioade. Şi, în multe privinţe, acest lucru îi reuşeşte. Intr-o scurtă perioadă de şase-şapte ani, Somov realizează o serie de opere în diferite genuri, care se disting printr-un optimism al imaginilor, rar în ansamblul operei sale, printr-o încordare a căutărilor intelectuale şi printr-un conţinut social bine determinat. În această scurtă perioadă de timp, în opera lui, în locul fantomelor obişnuite ale trecutului, îşi fac loc oameni vii, măcar că uneori sînt îmbrăcaţi în vechi veşminte, şi dă năvală natura vie cu soare şi cu verdeaţă strălucitoare.

Un loc important în creaţia sa îl ocupă portretul. Am amintit deja, în primul capitol, despre portretele timpurii ale părinţilor săi pictate în timpul cît a lucrat în atelierul lui Repin. În acei ani, Somov încă nu elaborase propria concepţie a imaginii portretistice. El ba se îndepărtează de

creația repiniană, ca în portretul menționat al mamei, ba se pasionează de tehnica lui Zorn, ca în portretul din 1897 al tatălui, ba, în sfîrșit, se apropie în tratarea chipului feminin în plein air de impresioniști (*Portretul lui N. F. Ober*, 1896, Galeria Tretiakov). Acest portret înfățișînd-o pe soția sculptorului Ober în grădină, pe fundalul de verdeață și de rufe întinse la uscat, are, din punct de vedere pictural, un evident caracter hibrid. Pe de o parte, în redarea luminii, a aerului, a umbrelor albastre pe bluza albă, Somov se apropie de impresioniști, în timp ce îi pictează chipul într-o altă manieră, acesta fiind „modelat", „desenat", nescăldat în atmosferă, ceea ce, datorită și tonului gălbui, produce impresia că ar fi fost pictat într-o încăpere închisă. În însăși factura picturii se simte încă o oarecare sfială și lipsă de maturitate.

Concepția sa cu privire la imaginea portretistică Somov și-o găsește în ciclul portretelor de femei de la sfîrșitul anilor '90 și din primii ani de după 1900. Acestora le aparține portretul *A. K. Benois*, soția lui A. N. Benois (1896, Muzeul rus), portretul *E. M. Martînovei* — „Dama în rochie albastră" (1897-1900, Galeria Tretiakov) și portretul A. P. Ostroumovei (1900—1901, Muzeul rus). Acest grup de portrete are comun un fel de „retrospectivism" al perceperii realității. Înfățișînd tinere femei vii ce i-au pozat îndelung (după mărturia A. P. Ostroumovei, portretul ei a fost realizat în 73 de ședințe), Somov conferă portretelor, printr-un procedeu sau altul, o nuanță retrospectivistă. A. K. Benois este înfățișată cu o pălărie și în rochie de la începutul secolului al XIX-lea, pe fundalul unui parc vechi, unde în depărtare, pe un drumeag, merg un cavaler și o doamnă. A. P. Ostroumova este înfățișată pe un fundal neted, în rochie neagră cu o panglică zmeurie, dar aluzia la pieptănătura anilor 1830, așa cum o vedem în portretele realizate de Briullov, dar mai ales coloritul general al portretului îi conferă acestuia un „ton de muzeu". Nu întîmplător modelul avea să scrie: „Portretul îmi sea-

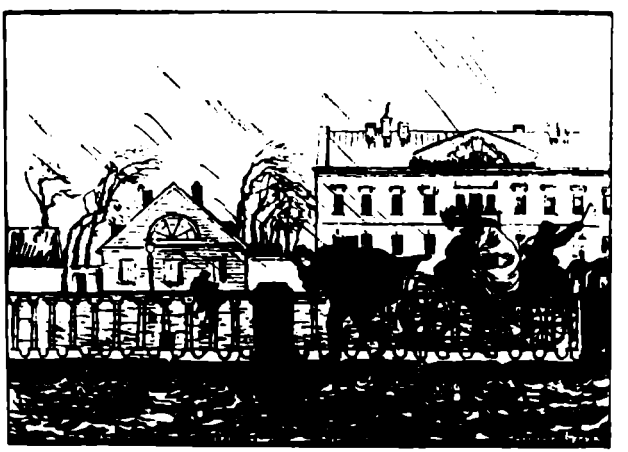
mănă și nu-mi seamănă. Trăsăturile feței sînt ale mele, și chiar poza, și înclinarea obișnuită a capului, și mîna pe care îmi plăcea să o reazem de brațul fotoliului — totul e al meu. În același timp, în portret se simt, transpar, chiar domină și multe lucruri «somoviste» și, mai ales, unele trăsături care nu-mi sînt proprii. O figură oarecum visătoare, tristă..."[5]. Această părere a A. P. Ostroumovei ne dă cheia pentru înțelegerea metodei lui Somov. Portretele lui din acest ciclu sînt un original amestec de vis și realitate.

Punctul culminant incontestabil al creației lui Somov din această perioadă a devenit *„Dama în albastru"* pictată de artist cu o deosebită meticulozitate. Modelul acestei opere, pictorița E. M. Martînova, care învățase în același timp cu Somov la Academia de artă, a fost imortalizată în repetate rînduri de contemporanii ei. Aproape simultan cu Somov, i-au mai făcut portrete I. E. Braz și F. A. Maliavin, aceștia fiind și ei colegi de Academie. Pînza lui Braz (1896, Galeria Tretiakov) reprezintă un obișnuit portret monden în care Martînova este înfățișată sub chipul unei fete mondene, frumoasă, vioaie, într-o toaletă elegantă și redată în picioare. În portretul realizat de Maliavin, artista este redată în profil — lungită pe pat într-o tristă îngîndurare, cu cartea căzută peste plapumă (1897, Muzeul rus). Acest portret foarte fin prin colorit este menținut în întregime într-o gamă luminoasă ce subliniază paloarea transparentă a unei fete bolnave (Martînova suferea de tuberculoză și a murit tînără). Portretul se distinge prin atît de uimitorul „artisticism" din acei ani ai creației celui care nu de mult fusese un călugăraș atonit. Unele detalii, de pildă brățara de aur pe mîna uscățivă a modelului, sînt pictate de Maliavin cu o remarcabilă măiestrie. Dar, cu tot caracterul de efect al pînzei lui Braz și cu toată finețea rezolvării coloristice a portretului realizat de Maliavin, portretul somovian le întrece pe amîndouă datorită unei mai mari profunzimi a imaginii. Portretul Martînovei depășește la Somov limitele propriu-zise ale redării

portretistice, el devenind un fel de imagine reprezentativă pentru sfîrșitul veacului. Nu degeaba s-a consolidat pentru acest portret denumirea de *„Dama în albastru"*.

Compoziția *„Damei în albastru"* este înșelător simplă. În primul plan este postată o tînără femeie în rochie din anii '30 ai sec. al XIX-lea, cu o cărticică în mînă. În planul din fund, ca și în portretul A. K. Benois, este redat un parc vechi cu cîteva figuri. Dar privind atent această pînză, descoperi profunzimea de concepție a compoziției în toate componentele imaginii. Dintre aceste componente fac parte și o serie de neconcordanțe care au intrat în concepția artistului — de pildă neconcordanța dintre costumul vechi și coafura contemporană, dintre rochia elegantă și chipul suferind, cu privirea întrebătoare a ochilor ațintiți asupra privitorului; dintre caracterul concret al figurii principale și caracterul convențional al fundalului ș.a.m.d. Spre deosebire de lucrările mai timpurii cu temă retrospectivistă, de genul primei acuarele *Două dame pe terasă* sau *Odihnă în timpul promenadei*, analizate în primul capitol, și în care toate personajele trăiesc în peisaj, sînt îndreptate spre el și, adesea, admiră acest peisaj, se desfată în fața frumuseții și liniștii lui, în *„Dama în albastru"*, figura și fundalul se află parcă în spații diferite și artistul îl face pe privitor să observe aceasta. Figura Martînovei este adusă în primul plan și este subliniat reală în ciuda toaletei ei vechi. Fața palidă este pictată cu excepțională minuție, părul moale, castaniu, mîinile, faldurile rochiei de culoare albastru închis, desenul șalului de dantelă, totul fiind pictat atît de veridic încă îți dă o senzație tactilă. Dimpotrivă, fundalul este reținut tot într-o gamă convențională construită pe combinația de verde-închis redat în surdină și de brun la fel de estompat. Boschetul cu frunzele parcă tăiate, pe fundalul căruia se proiectează figura, este absolut decorativ și plat ca o culisă de teatru, cerul este acoperit cu straturi decorative de norișori, iar figurile cavalerului și damei care execută în depărtare un

concert la flaut sînt la fel de convenționale. Această lume minusculă răsare parcă aidoma unei vedenii, sub influența cărții citite pe care eroina o ține întredeschisă, în mînă. Unicul lucru ce susține legătura firavă dintre femeia reală și lumea născocită din spatele ei este privirea aruncată asupra celei dintîi de tînărul care trece pe drumeagul din adîncimea tabloului, avînd trăsăturile asemănătoare cu ale autorului însuși (în treacăt fie spus, Somov a introdus deseori propria imagine în compozițiile sale, dar aici acest caracter autoportretistic are, fără îndoială, o deosebită importanță).



A. BENOIS.
Schiță de ilustrație la „Călărețul de aramă".

În portretul E. M. Martînovei se oglindesc într-o formă complexă, asociativă, acea reflecție, nemulțumirea profundă față de realitate și năzuința neputincioasă spre frumos care constituiau apanajul unei importante părți a societății ruse din acea vreme. Tocmai acest lucru conferă *„Damei în albastru"* conținutul și seriozitatea imaginii, care nu-și găsesc egalul în creația lui Somov.

Anticipînd, trebuie spus că și cunoscutul ciclu
 al portretelor sale în creion, început în 1906

(portretele lui *V. I. Ivanov, A. A. Blok, E. E Lansere, M. V. Dobujinski, Fiodor Sologub* ş.a.) pe care Benois pe bună dreptate l-a comparat cu desenele lui Holbein şi cu pastelurile lui M. C. Latour[6], ca şi portretele lui „de aparat" în ulei, din anii 1910 (al *E. P. Nosovei, G. L. Hirschmann, E. P. Oliv, M .P. Karpovei* ş.a.) în ciuda eleganţei şi măiestriei lor, abia dacă se pot compara ca profunzime şi emoţionalitate a imaginii, ca originalitate şi rezolvare cu *Dama în albastru.*

Unele elemente formale ale *Damei în albastru* îngăduie ca această pînză să fie comparată cu unele tablouri contemporane ale artistului german Th. Th. Heine care a exercitat o anumită influenţă asupra „miriskusnicilor", ceea ce aceştia recunoşteau bucuroşi. În afară de nenumărate desene, acesta are şi tablouri din perioada anilor '30 ai sec. XIX în care raportul la scară al figurilor cu fundalul, pasivitatea personajelor întipărite parcă într-o „clipă oprită parcă în loc", ca şi o serie de alte însuşiri amintesc de compoziţia somoviană. Poate să slujească drept exemplu cunoscuta *Discordie.* Dar tocmai apropierea mijloacelor formale relevă întreaga originalitate a conţinutului pînzei lui Somov, a cărei imagine este în acord cu specificul problemelor culturii ruse de la sfîrşitul sec. al XIX-lea. Punctul de plecare al ambilor artişti îl constituie arta romantismului şi nu numai cea plastică, ci şi cea literară, imaginile ei şi, ca să zicem aşa, accesoriile ei. Th. Ts. Heine îmbină în mod bizar, în a sa *Discordie*, admiraţia pentru specificul personajelor sale cu zeflemeaua caustică la adresa filistinismului, a domnişoarei anemice cu părul cîrlionţat, cu talia strînsă ca „de viespe" şi cu cavalerul supărat, cu spatele întors la ea. Asemenea personajelor lui Hoffmann, ele produc un sentiment confuz de compasiune şi de haz. Nu degeaba Benois, comparîndu-i la vremea sa pe Th. Th. Heine cu Somov, a atras atenţia asupra deosebirii esenţiale dintre ei. „Heine este un neamţ grosolan — scria el — mergînd adesea pînă la platitudine, înclinat spre o zeflemisire meschină, dar cu un uimitor har al satirei, răută-

cioasă, atotpătrunzătoare, sîcîitoare şi deloc veselă"[7]. Aceste trăsături sînt prezente şi în tablourile de şevalet ale lui Th. Th. Heine.

O cu totul altă imagine oferă, în cazul dat, Somov. Folosind accesoriile romantismului, zugrăvindu-şi eroina „cu tristeţea citindu-i-se pe faţă, cu o cărticică franţuzească în mîini", Somov umple imaginea ei cu o asemenea reflecţie contemporană, cu o asemenea „întrebare adresată vieţii", încît ea devine, pînă la un anumit punct, întruchiparea dezacordului sufletesc, a neîmpăcatelor cu realitatea căutări ale armoniei şi frumuseţii, atît de caracteristice pentru intelectualitatea rusă a epocii. Din păcate Somov n-a reuşit, cum am mai spus, să se menţină la nivelul *Damei în albastru*. În orice caz, după un scurt interludiu culminant, în creaţia lui Somov se strecoară un fel de scepticism care-l roade, o răceală sufletească care, cu tot rafinamentul exterior şi cu toată eleganţa aparentă a lucrărilor proprii, se imprimă tot mai mult operelor sale. Într-o anumită măsură, aceste trăsături se fac simţite încă din amintitul *Portret al A. P. Ostroumovei*. În ciuda lucrului îndelungat şi meticulos asupra portretului, în el nu întîlnim acea profunzime a imaginii, acea bogăţie de conţinut de care beneficiază portretul Martinovei.

„Tristeţea şi îngîndurarea" introduse de artist în imaginea portretistică, despre care scrie A. P. Ostroumova, au un caracter exterior. Capul aplecat într-o parte, mîinile palide, lipsite parcă de viaţă, pe fondul de catifea neagră al rochiei, strălucirea rece a lemnului lustruit al divanului, colorităl general „de doliu" al portretului — numai acestea îi conferă portretului un caracter ce poate fi interpretat ca tristeţe şi îngîndurare. Cît despre complexitate autentică şi profunzime a imaginii, nici vorbă. În acest portret apare pentru prima dată înstrăinarea, îndepărtarea imaginii, ceea ce lipsea nu numai în *Dama în albastru*, dar şi în toate portretele anterioare, chiar şi mai puţin izbutite, ale lui Somov. Că acest fenomen nu era întîmplător, ne putem convinge din analiza lucră-

rilor lui Somov aparţinînd altor genuri. Ne putem convinge de aceasta, de asemenea, privind autoportretele în acuarelă şi în creion ale lui Somov, din această perioadă. Ca şi mulţi alţi artişti de la sfîrşitul sec. XIX — începutul sec. XX, Somov a abordat deseori zugrăvirea propriei persoane, nemărginindu-se la pictarea de autoportrete, dar introducîndu-şi chipul şi în multe alte compoziţii, cum este şi *Dama în albastru*. Este caracteristic faptul că Somov, asemenea multor altor artişti din acea vreme (Vrubel, Maliavin, Kustodiev), găsind noi şi noi aspecte şi nuanţe în zugrăvirea propriului chip, n-a lăsat un autoportret care să constituie o imagine „bilanţ", „finită" a artistului ca personalitate.

Autoportretele de artişti sînt incomparabil mai numeroase în această vreme decît în perioada anterioară, şi aceasta se datorează, se înţelege, nu numai faptului că artistul însuşi reprezintă modelul aflat totdeauna „la îndemînă". Autoobservarea neobosită, interesul viu pentru personalitatea proprie sînt caracteristice pentru epoca răspîndirii individualismului. Artiştii din acest timp reînvie din nou teza lui Karamzin: „Ce poate să fie mai interesant pentru om decît el însuşi". Şi ciclul imens de autozugrăviri al lui Somov este în această privinţă foarte semnificativ. Trebuie spus că din punct de vedere compoziţional, multe autoportrete ale lui Somov sînt foarte apropiate: în majoritatea cazurilor, artistul nu caută soluţii orignale, nu aspiră la ceva. Adesea, portretele se deosebesc doar printr-o înclinare a capului, prin expresia ochilor, prin lungimea mai mică sau mai mare a mustăţilor. Şi totuşi, în ciuda modestiei exterioare şi a lipsei de pretenţiozitate, autoportretele nu ocupă, în creaţia lui Somov, nicidecum ultimul loc, ele formînd oarecum un fel de hotar. Cu tot caracterul reţinut al autoexprimării artistului, în aceste lucrări există şi multă sinceritate spre care Somov nu avea o înclinaţie deosebită în majoritatea lucrărilor sale.

Perioada analizată este foarte bogată în autoportrete pentru Somov. În 1898, el a realizat un mare autoportret în acuarelă, înfăţişîndu-se pe jumătate culcat pe divan (Muzeul rus).

Acest motiv ne determină îndată să ne amintim de portretul lui Somov pictat de Maliavin cu trei ani mai devreme (1895, Muzeul rus). În portretul făcut de Maliavin este redată, neîndoielnic, asemănarea, este înfăţişat acelaşi tînăr cu faţa puhavă despre care povesteşte, în „Însemnările" sale. A. P. Ostroumova, care studiase la Academie împreună cu Somov şi cu Maliavin. Acesta din urmă îl caracterizează din capul locului pe Somov ca pe unul care a îmbrăcat bluza albă de artist. Dar principalul pentru Maliavin este, în portretul făcut lui Somov, rezolvarea unor dificile probleme de pictură. Astfel, el îşi înfăţişează modelul aşezat pe divan cu picioarele întinse înainte, astfel încît i se văd tălpile ghetelor. Maliavin pictează cu îndrăzneală figura lui Somov îmbrăcată într-o bluză deschisă pe fondul deschis al peretelui, iar mîna albă se profilează şi ea pe bluza albă, uimind pe privitor, prin bogăţia formelor şi a nuanţelor de culoare. Încă înainte ca artiştii ruşi să facă pasiune pentru pictura lui Zorn, care-i uluise pe toţi cu tuşa lui largă în timpul călătoriei făcute în Rusia în anul 1896, Maliavin nu era cu nimic mai prejos decît pictorul scandinav în ceea ce priveşte libertatea penelului şi lăţimea tuşei, el distingîndu-se totodată, după părerea noastră, prin mai mult gust şi printr-un mare rafinament. Benois scrie pe bună dreptate despre creaţia timpurie a lui Maliavin: „Asemenea frumoase combinaţii de culori, o asemenea tehnică de bravură, o asemenea splendidă simplitate şi îndrăzneală nu găseşti pe tot parcursul istoriei picturii ruse"[8].

Dar, în ciuda măiestriei cu care era pictat acest portret de către Maliavin, Somov n-a fost, se pare, pe deplin mulţumit de felul cum fusese interpretată imaginea sa şi, într-un autoportret în acuarelă din 1898, se angajează într-un fel de polemică cu pînza eminentului său tovarăş. S-ar pu-

tea ca, sub aspectul meşteşugului pictural, autoportretul lui Somov să nu atingă nivelul picturii viguroase şi totodată foarte fine a lui Maliavin. În *Autoportretul* lui Somov răzbate o oarecare timiditate a penelului, capul, de pildă, deşi pictat pe un fond întunecat şi nu luminos ca la Maliavin, „este lipsit de grumaz, iar braţul drept întins peste spătarul divanului este prea lung şi parcă lipsit de oase. ş.a.m.d. Totuşi, gîndit cu multă fineţe, autoportretul lui Somov prezintă un anumit interes şi comparaţia cu portretul pictat de Maliavin permite, într-o oarecare măsură, clarificarea particularităţii felului lui Somov de a rezolva imaginea.

În portretul realizat de Maliavin, în ciuda racursiului îndrăzneţ şi a dinamicii picturale, există o integritate şi o stabilitate a imaginii. În faţa noastră se află un artist contemporan care se odihneşte, probabil, în pauza din timpul lucrului, pe un divan lat de piele, fără a-şi lepăda halatul, cu capul sprijinit în mînă, cu privirea pierdută în gol, meditînd la noi proiecte artistice. Şi nimic nu-l poate abate pe privitor de la o asemenea interpretare a imaginii.

În autoportretul lui Somov, imaginea se află într-o poziţie mult mai instabilă şi mai precară. Însăşi acuarela delicată şi transparentă îl priveazâ de acea precizie şi pondere care se observă în pînza pictată foarte împăstat a lui Maliavin.

Somov conferă compoziţiei *Autoportretului* un caracter de fragment, suprimînd din spre stînga o parte din divan şi picioarele pînă la genunchi ale figurii aşezate pe el, precum şi laba mîinii stîngi aşezate de-a lungul corpului. El se înfăţişează nu pe un divan modern din piele, pentru atelier, ci pe divanul său preferat, în stil *empire* capitonat cu stofă în dungi. Nimic nu ne face să credem că în această compoziţie este înfăţişat un artist. În ciuda bogăţiei de linii curbe, date chiar într-o concordanţă ostentativă (linia curbă a mîinii drepte şi spătarul curb al divanului care o repetă etc....), imaginea este lipsită de calm şi de impresia de lucru finit. Compoziţia pare ţesută din

contradicţii. Ritmul liniilor curbate insinuant este întretăiat de verticalele trasate cu precizie ale dungilor de pe tapiseria divanului. Pe lîngă caracterul fragmentar al compoziţiei şi elementele „întîmplătoare de viaţă" mai este introdus şi un orizont coborît, aşa încît privitorul vede figura din jos în sus, iar capul celui zugrăvit este plasat sus de tot atingînd, aproape, limita de sus a coalei de hîrtie. Corpul tolănit pe divan nu corespunde expresiei concentrate a feţei. În ciuda delicateţii tinereşti (Somov s-a distins în general multă vreme printr-un aer tineresc, încît prietenii l-au şi poreclit „veşnic tînăr"), faţa este concentrată, privirea scrutător-întrebătoare. Ambiguitatea imaginii, „interogarea vieţii" cuprinsă în această imagine ne duce cu gîndul la multitudinea de sensuri a *Damei în albastru*. Şi deşi Somov nu atinge aici calitatea artistică a portretului Martînovei, tendinţa generală a căutărilor sale, concepţia imaginii din *Autoportretul* realizat în 1898 sînt apropiate, oredem, de *Dama în albastru*. Dacă Maliavin, în portretul amintit, îl prezintă înainte de toate pe „artist", pe viitorul „maestru" la crearea imaginii căruia contribuie şi măiestria picturală cu care este realizată pînza, apoi Somov renunţă la a se înfăţişa ca pictor-profesionist. Imaginea *Autoportretului* poate fi interpretată mai larg, ca imagine a unui tînăr intelectual din anii 1890 care tindea spre estetizarea realităţii, dar în acelaşi timp subminat de conştiinţa neputinţei şi singurătăţii sale. Nu întîmplător încăperea cu divanul pe care stă artistul este lipsită de alte obiecte, fiind absolut pustie, de parcă n-ar fi locuită.

Complexitatea compoziţională relativă a autoportretului pe divan din anul 1898 îl plasează pe acesta într-o poziţie oarecum aparte în cadrul ciclului de autoportrete al lui Somov. Ulterior, artistul va trece la compoziţii mai simple ca aspect exterior, fără nici un fel de accesorii, cu chipul lucrat minuţios în creion sau acuarelă, iar corpul abia schiţat cu o linie uşoară. Sînt foarte apro-

piate din punct de vedere compoziţional autopor-

tretele din anii 1902 și 1903 (ambele la Galeria Tretiakov). Primul dintre ele este realizat în creion, cel de al doilea în acuarelă și guașă. *Autoportretul* din 1902 descinde din tradițiile portretului în creion din prima treime a sec. al XIX-lea, poate chiar din tradițiile lui Ingres pe care chiar în acest timp l-au descoperit participanții cercului, iar Benois i-a consacrat un articol special în „Mir iskusstva" (1903 nr. 7—8). Prin eleganța sa, prin claritatea conturului, prin absența a tot ce ar fi „superflu", prin rezerva lăuntrică a imaginii, autoportretul lui Somov amintește de portretele în creion realizate de Ingres. Chipul este elaborat minuțios cu ajutorul sistemului de hașuri mici și ușoare trase cu grafitul, iar umerii abia sînt indicați cu o linie de contur. Somov este înfățișat în acest portret sub aspectul unui om încă tînăr (de fapt, avea deja treizeci și trei de ani) pe care nu-l îmbătrînesc mustățile lungi și stufoase care nu ascund buzele plinuțe aproape ca de copil și rotunjimea obrajilor. Expresia feței este calmă și atentă, ea nemaiavînd deja acea concentrare și chiar încordare, semnalate în autoportretul pe divan din anul 1898.

Portretul în acuarelă din anul 1903 este foarte apropiat din punct de vedere compozițional, de portretul anterior. Artistul este redat în aceeași poziție. Înfățișarea lui Somov este foarte puțin schimbată; s-a schimbat ușor pieptănătura, iar în locul mustăților lungi, deschise la culoare, a apărut o mică mustăcioară pe care Somov a purtat-o cea mai mare parte a vieții. Totuși, abaterile imperceptibile, în ceea ce privește soluția compozițională și, în principal, introducerea culorii aduc un nou accent în imagine. Dacă în desenul din 1902, capul se află în centrul vizual al foii ușor prelungi pe verticală, în schimb, în acuarela din 1903, figura este deplasată ușor spre stînga, capul ușor aplecat, iar deasupra liniei coborîte a umerilor, au apărut hașuri de zig-zag, ce fac aluzie probabil la o pelerină. Datorită tuturor acestor elemente, este tulburată impresia de calm din portretul executat în creion. În colorit, do-

mină tonul albăstrui, ceea ce face ca din chipul respectiv să adie parcă o răceală, iar privirea devine grea şi neplăcut înstrăinată, în ciuda faptului că ea este aţintită fix. Din tînărul atrăgător prin concentrare şi prin sinceritatea îndoielilor sale, din autoportretul executat în 1898 n-a mai rămas nimic. În portretul din 1903 se strecoară pierderea încrederii, scepticismul care pun stăpînire pe imaginile lui Somov din aceşti ani. La fel ca în „Dama de pică" a lui Ceaikovski, îndrăgită de „miriskusnici", „adia un fel de răcoare în jur". Şi acesta nu era un fenomen întîmplător. La o analiză a operelor lui Somov în alte genuri, vedem că întreaga sa creaţie suferă la începutul secolului o evidentă evoluţie. În locul emoţiilor vii, a sentimentelor vii, a bucuriilor şi suferinţelor, apare un zîmbet sceptic, începe să adie o răceală spirituală.

Este extrem de caracteristică, în acest sens, evoluţia lucrărilor sale de tipul peisajului de gen. Ca mulţi alţi artişti din generaţia sa, Somov participă la crearea unui nou gen în care peisajul se combină indisolubil cu scena de gen. Asemenea lucrări apar în creaţia lui Somov de la sfîrşitul secolului în schimbul lucrărilor pur peisagistice despre care am vorbit în legătură cu perioada timpurie a creaţiei sale.

În ultimii ani ai sec. al XIX-lea Somov creează un ciclu de lucrări în acest nou gen. Din ele fac parte asemenea importante opere ale sale cum sînt *Confidenţe* (1897), *Femei scăldîndu-se* (1899), *La vilă* (Fericire familială) (1898—1900), *Poeţii* (1898, guaşă, pastel), *Ostrovul dragostei* (1900, toate la Galeria Tretiakov). Cu toate că au fost create cam în acelaşi timp, la o analiză atentă a acestor lucrări se poate descoperi o schimbare clară a perceperii realităţii de către artist, ceea ce avea să se repercuteze imediat în tratarea imaginilor şi în toate componentele lucrărilor sale.

Între *Confidenţe* şi *Femei scăldîndu-se* există multe lucruri comune din punctul de vedere al compoziţiei şi al coloritului. Deşi cele două figuri
131 de femei din *Confidenţe* sînt redate în vechi cos-

tume, întregul peisaj pătruns de razele soarelui de vară, cu cupele copacilor și cu drumeagurile presărate cu nisip ale grădinii, este într-atît de nestilizat încît întreaga imagine este receptată ca o scenă din realitate. Întrucîtva mai decorativ este peisajul din *Femei scăldîndu-se*, cu petele generalizate ale verdeții suculente a copacilor și cu umbra deasă proiectată de aceștia pe iarba moale de un verde suav. Amîndouă tablourile sînt pline de soare, de sentimentul radios al unei zile de vară. Creează tensiune numai „perspectiva plonjantă", datorită căreia se simte nimicnicia micilor figuri umane care alunecă parcă spre limita inferioară a pînzei. Această nimicnicie nu a oamenilor, ci a „omuleților", zugrăviți de Somov, este subliniată fățiș în tabloul *La vilă*, în care Somov ne arată, de astă dată într-o perspectivă normală, diferite scene, puțin atrăgătoare în imaginile lui, din traiul viligiaturiștilor aflați la vilă sub copacii grădinii. Se schimbă și coloritul. În locul soarelui strălucitor, al gamei majore din *Confidențe* și din *Femei scăldîndu-se*, vedem aici frunzișul copacilor suri, acoperiți parcă cu cenușă, iar în redarea omuleților ridicoli care gesticulează, prinși parcă de artist cu ace, asemenea unor insecte, răzbate acum zeflemeaua rece a lui Somov. Artistul care abia crease *Femei scăldîndu-se*, pline de sentimentul bucuriei, nu mai manifestă aici nici un fel de alte sentimente, în afară de o curiozitate amestecată puțin cu dezgust. Puțin mai înainte, Somov realizase marea acuarelă *Poeții*. În coloritul ei cenușiu există multe lucruri comune cu lucrarea *La vilă*, dar dacă în aceasta din urmă este redată o scenă din realitatea ce-l înconjura pe artist, în schimb, în *Poeții*, culcați sub stejarul cu un frunziș ornamental pictat cu rîvnă, vedem deja personajele preferate de „miriskusnici", din anii 1830. În aceste figurine de omuleți în jobene și fracuri vedem aceeași nimicnicie, aceeași asemănare cu niște insecte amuzante, cu greierii, dar surîsul ironic al artistului este aici mai atenuat; poeții sînt nu numai ridicoli, dar pe undeva și înduioșători.

În *Ostrovul dragostei* (1900, Galeria Tretiakov), lumea zugrăvită de Somov oscilează la limita labilă dintre vis și realitate. El înfățișează un colțișor dintr-un vechi parc năpădit de lăstăriș, la o oră vesperală cînd licuricii își aprind în boschete flăcăruile iluzorii. Două ființe visătoare stau într-un chioșc de deasupra apelor întunecate ale eleșteului, pe o insuliță unită cu uscatul printr-un podeț la al cărui capăt se văd două statui de amorași, dintre care unul a ridicat degetul ca avertisment, iar altul se pregătește să slobozească o săgeată din arc. Spațiul tabloului se desfășoară nu în adîncime, ci de-a lungul pînzei, în prim plan, iar, în planul din fund apare masa compactă a frunzișului întunecat din vechiul parc. Somov accentuează lipsa de profunzime a spațiului prin plasarea podețului ce duce pe ostrovul iubirii și a grupului de boscheți rotunjiți, strict paralel cu suprafața pînzei. Toate acestea conferă tabloului caracterul unei scene de teatru. Figurinile din chioșc au, de asemenea, un caracter ambiguu — parcă ar fi niște domnișoare visătoare, sau poate niște marionete care sînt trase de sfori invizibile pentru privitor, obligate să-și ducă mîinile la piept în gesturi sacadate și să imite în chip amuzant pasiunile oamenilor vii. În crearea impresiei de instabilitate, de ireal a celor ce se petrec, un mare rol îl joacă și coloritul construit din diferite nuanțe de verde și gri. Imaginea acestui tablou amintește de poezia lui M. Kuzmin, în al cărui fel de a recepta realitatea există destule lucruri comune cu creația lui Somov.

Cine este la fîntînă
În suava ceață sură?
A cui e șoapta, suspinul?
Pentru inimi e fals chinul.
Seara, doar, apar turbane
Și în grote mușchiu-i fals
(„Bal mascat")[9].

Teatralizarea scenelor de gen, desfășurarea acțiunii paralel cu suprafața pînzei în spațiul lipsit
 de adîncime vor deveni ulterior procedeele prefe-

rate ale lui Somov. O serie întreagă dintre cele mai cunoscute lucrări ale sale, pictate în perioada următoare de creație — ciclul „jocuri de artificii", cîteva variante din *Arlechinul și damele*, din *Patinuarul* de la Muzeul rus — continuă și dezvoltă acest principiu.

Deja în *Ostrovul dragostei*, se vădește limpede schimbarea din atitudinea lui Somov în felul de a zugrăvi natura. Trăirea aceea directă a naturii, existentă în peisajele sale din perioada studenției la Academie, în *Confidențe* și în *Femei scăldîndu-se*, cedează încet dar sigur locul abordării decorativiste în care natura se transformă, într-un fel sau altul, sub penelul artistului. Deosebit de concludentă în acest sens este compararea acuarelei lăcuite intitulate *Boschet* (1898—1899, Muzeul rus, provenind din colecția lui V. N. Argutinski-Dolgorukov), cu imensul (pentru Somov) tablou intitulat *Seara* (1900—1902, Galeria Tretiakov), și apropiat de ea ca motiv. Și într-una și în cealaltă dintre aceste lucrări, figurile sînt plasate sub arcadele de frunze ale boschetelor. În acuarela mai timpurie, figurile sînt drapate în costumele anilor 1830, în timp ce în *Seara* de la Galeria Tretiakov, ele poartă robroane și peruci pudrate ca în sec. al XVIII-lea. Dar, se înțelege că principala diferență nu este în aceasta. Acuarela din 1898—99 este încă pătrunsă de sentimentul poetic al naturii vii, al unei clare seri aurii de vară unde, în partea stîngă a tabloului, luminează ca un incendiu amurgul, iar în dreapta se poate vedea încă cerul albastru. Boschetul format dintr-o masă de frunzuliță reflectă culorile calde ale crepusculului. Pe fundalul cerului de seară sub arcada din stînga se conturează figura unui faun cîntînd din fluer. Această sculptură în care este ceva viu se contopește cu imaginea serii calde de vară, introducînd în tablou o notă înaltă de armonie antică.

Altfel este rezolvată *Seara* de la Galeria Tretiakov. Aici totul este parcă acoperit de cenușă, întreg coloritul tabloului, reținut în special în tonuri reci de verde, albastru și gri, capătă matitate de parcă l-ai privi printr-o sticlă afumată. Cior-

chinii de struguri par artificiali, dimensiunile figurilor puternic mărite la scară, în comparație cu cele din *Boschet*, nu se justifică întrucît sînt lipsite de viață autentică deși nu prezintă deformații. Trebuie, de asemenea, remarcat că Somov este aproape singurul dintre „miriskusnici" care n-avea talent de decorator, pentru rezolvarea unor lucrări de mari dimensiuni. *Seara* pare o acuarelă supradimensionată. A doua încercare, mai tîrzie, a lui Somov de a picta un mare tablou — *În pădure* (1914, Muzeul rus) — a fost, de asemenea, un eșec, ceea ce au remarcat chiar contemporanii săi.

După realizarea *Ostrovului dragostei* și a *Serii*, Somov renunță o vreme la pictarea scenelor ce aveau peisajul drept fundal. El își plasează acum figurile fie pe un fundal neted, neutru, fie în interior. Așa sînt de pildă *Dama în roz* (1903) *Dama în rochie albastră dormind* (1903), *Ecoul vremurilor apuse* (1903, toate la Galeria Tretiakov) ș.a. Artistul înfățișează figuri de femei în costume din secolul XVIII și din anii '30 ai sec. XIX. În ciuda toaletelor sofisticate, a cochetăriei unor poze rafinate, la eroinele sale apare ceva sinistru amintind de „abjectul cadavru" înviat, din povestirea lui A. N. Tolstoi „Contele Cagliostro". Chiar și în cazurile cînd artistul își plasează personajele pe fundalul naturii, peisajul este redat neanimat, stilizat.

Foarte caracteristică este *Vraja* (1898—1902, Muzeul rus). În primul plan este redată o femeie îmbrăcată într-un costum dintr-o epocă indefinită și încadrată de un grilaj pe care se încolăcesc ghirlande de trandafiri. Deasupra capului, ea ține un scut în centrul căruia se văd figuri încolăcite cuprinse de limbi de flăcări. Chipul femeii este respingător de neplăcut — „fruntea ca un craniu gol", ochii de șarpe, buzele arse. Aceasta este o adevărată întruchipare a „frumuseții răului". Coloritul acuarelei uimește prin morbiditate. Pînă și ghirlandele de trandafir au o nuanță cenușie. Boscheții din căzile de lemn ce se văd în spatele personajelor sînt tunși în formă de paralelipipede, ei nemaiavînd nimic din natura vie, firească.

În creaţia lui Somov încep să răsune tot mai puternic notele de ironie, de oboseală spirituală, de curiozitate rece. Arta lui se transformă într-un fel de „bijuterie" în care cizelura de filigran, strălucirea culorilor ce seamănă cu emailurile preţioase, servesc la redarea necazurilor şi bucuriilor mărunte ale personajelor sale — „sultăniţe" şi „cochete". Astfel, în ajunul primei revoluţii ruse, Somov n-a ştiut să găsească în realitate acele fenomene care ar fi făcut posibilă afirmarea credinţei în demnitatea şi importanţa personalităţii umane. Avea dreptate Benois cînd scria în 1902: „Somov nu se poate considera un *mare* artist. Arta sa, la fel cu poezia lui Hoffmann sau a lui Poe, este de o nuanţă prea specială. Ea nu cuprinde un larg cerc de idei, nu conţine imagini puternice, care să întărească şi să înalţe spiritul. Alături de alte opere de pictură fără îndoială *mari*, ea se înfăţişează, poate, în orice caz, bolnăvicioasă, prea gingaş rafinată. Şi în pictura rusă au existat în ultima sută de ani forţe grandioase alături de care Somov se înfăţişează ca un copil plăpînd"[10].

Un loc important în creaţia lui Somov din perioada cercetată îl ocupă grafica de carte pe care el a abordat-o mai devreme decît oricare dintre artiştii de la „Mir iskusstva". Somov creează stilul său personal de prezentare grafică a cărţii, neasemănător cu al altora. În coperţile, în titlurile, în vinietele şi în ex librisurile sale, el subliniază bidimensionalitatea paginii de carte. În ciuda caracterului capricios al desenului ce încadrează textul, compoziţiile sale sînt totdeauna simetrice şi echilibrate. Prezentările artistico-grafice realizate de Somov în această perioadă sînt de obicei de două tipuri. În unele cazuri avem de a face cu un desen transparent, de contur, în formă de ornament vegetal stilizat, în care sînt introduse uneori imaginile redate, de asemenea, prin contur ale unor figuri stilizate. Pe acest principiu sînt rezolvate, de pildă, coperta şi titlul revistei „Mir iskusstva" pentru anul 1900 şi coperta almanahului „Florile nordului" pentru anul 1901. S-au păstrat schiţele pentru coperta la „Florile nordu-

lui" care arată cum a decurs lucrul artistului asupra prezentării artistico-grafice. Într-una din schiţele păstrate la Muzeul rus sînt indicate sumar, prin pete suculente de acuarelă, ghirlande de flori de cîmp şi de ierburi împletite cu panglici ce încadrează textul. Liniile de legătură sînt trasate cu peniţa, formînd un ornament capricios din haşuri ba îngroşate prin apăsare, ba mai subţiri. Desenul este foarte liber şi plin de plasticitate.

Altfel se prezintă forma definitivă a copertei almanahului (Galeria Tretiakov), stilizată în spiritul prezentării artistico-grafice de la începutul sec. al XIX-lea. Desenul este aici mult mai complicat şi mai încîlcit. Florile de cîmp au dispărut rămînînd numai motivul clopoţelului de cîmp. Artistul renunţă la apăsări şi la petele suculente. Întregul desen este trasat cu o linie de contur uniformă, înviorată doar de culoarea albastră a clopoţeilor care confereau coperţii un aspect intenţionat naiv, de album vechi. Transparenţa desenului subliniază caracterul plat al paginii.

Al doilea tip de prezentare artistico-grafică folosit de Somov în această perioadă mult mai rar — este o combinaţie neobişnuit de încărcată, în cazul paginii de titlu şi a coperţii, formată din multe motive, în care sînt introduse, printre altele, şi obiecte din vechile epoci preferate, cum ar fi panaşele din pene, medalioanele, şiragurile de perle, ghirlandele de trandafiri. În acest spirit sînt realizate, de pildă, una dintre paginile de titlu ale revistei „Mir iskusstva" şi titlul monografiei lui S. Diaghilev despre D. G. Leviţki (1902). Artistul renunţă aici la linia diafană de contur, dar păstrează totuşi compoziţia bidimensională. Unul dintre frontispiciile revistei „Mir iskusstva" (originalul se află astăzi în Muzeul rus, provenind din colecţia F. F. Nothaft) reprezintă o adevărată natură moartă din ambianţa „veacului marchizelor pudrate". Artistul o compune dintr-o oglindă *rocaille* cu o ramă de formă capricioasă, o besactea pentru obiecte de preţ, dintr-un evantai desfăcut şi o statuetă, închizînd toate aceste obiecte într-o ramă dreptunghiulară. Dar este interesant că în aceste

condiții, Somov plasează obiectele într-un singur rînd, subliniind caracterul plat al paginii.

Ca toți „miriskusnicii", Somov a fost un mare amator și iubitor al cărții pe care o privea ca pe un obiect de artă. În prezentările artistico-grafice din anii 1898—1904 el a fost unul dintre inițiatorii acelei mișcări din grafica de carte care a condus la crearea de către „miriskusnici" a multor ediții de înaltă ținută artistică ce se deosebeau prin logica și integritatea tuturor componentelor ce alcătuiesc „organismul" cărții.

Anii editării revistei „Mir iskusstva" au fost, pentru Aleksandr Benois, nu numai anii primei sale afirmări ca istoric și critic de artă, dar și aceia ai unei noi și importante etape în dezvoltarea sa ca artist. Spre deosebire de creația lui Somov, limitată în principal la tabloul de șevalet, la desen și la grafica de carte, activitatea lui Aleksandr Benois s-a distins prin multilateralitate. Tabloul de șevalet și grafica de carte, decorurile de teatru și panourile monumental-decorative, proiectele de interior — în toate aceste domenii, Benois și-a folosit cu succes forțele.

O mare parte a operelor sale din acest timp este consacrată Petersburgului, ale cărui frumuseți și măreție el n-a ostenit nu numai să le popularizeze în articole, dar și să le cînte, sub un aspect sau altul, în creația sa artistică. El pictează tablouri consacrate vieții Petersburgului din sec. XVIII, creează lucrări în care sînt înfățișate monumentele Petersburgului și împrejurimilor sale în aspectul lor contemporan și, în sfîrșit, realizează ilustrații la „Povestea din Petersburg" a lui Pușkin — „Călărețul de aramă". Seria de acuarele — *„Grădina de vară în timpul lui Petru cel Mare* (1902), *Elizabeta Petrovna binevoiește să se plimbe pe străzile Petersburgului* (1903), *Fontanka în timpul Ekaterinei II* 1903), *Schimbarea gărzii în fața Palatului de iarnă în timpul lui Pavel I* (1903) — era legată de a 200-a aniversare a întemeierii Petersburgului.

Aceste acuarele erau executate în scopul realizării seriei de vederi artistice editate de către so-

cietatea de Cruce Roşie sf. Eugeniu la Petersburg. Numai admirabila cunoaştere de către Benois a culturii sec. XVIII i-a putut permite să recreeze cu atîta veridicitate ambianţa epocii lui preferate. Totodată, Benois, căpătînd permisiunea de a lucra în reşedinţele ţariste din preajma Petersburgului, s-a apucat cu pasiune să picteze vederi din Peterhof (1900), Oranienbaum (1901) şi Pavlovsk (1902). El expune aceste cicluri la expoziţiile revistei „Mir iskusstva" şi, paralel, publică materiale despre ansamblurile respective de palate-parcuri, în aceeaşi revistă şi în „Tezaurele artistice ale Rusiei" pe care le redactează. Cu toată ascensiunea vădită a măiestriei lui Benois şi a fineţei ce caracterizează soluţiile sale picturale, vederile din Peterhof, Oranienbaum şi Pavlovsk n-au avut totuşi, în creaţia sa, importanţa hotărîtoare pe care au avut-o lucrările consacrate Versailles-ului, realizate atît în perioada anterioară, cît şi, mai ales, în cea ulterioară.

Spre deosebire de ciclul versaillez, el renunţă cu totul la introducerea de imagini umane, consacrînd lucrările în întregime monumentelor de artă şi renumitelor parcuri. El se străduieşte să redea „spiritul" monumentelor de artă, frumuseţea lor vie şi nu pe cea muzeistică. Unul dintre mijloacele folosite spre a obţine acest lucru îl constituie tehnica sa în mare parte mixtă: acuarelă, guaşă, pastel, cărbune, hîrtie tonată. Artistul se adresează tradiţiilor vechilor maeştri pe care-i cunoaşte atît de bine. Asemenea lor, Benois se străduieşte să unească precizia, caracterul documentar al desenului cu decorativismul, cu îndepărtarea prozaismului plictisitor al documentului. Aspirînd spre poetizarea „vederilor" sale, ca şi spre redarea vieţii vii a monumentelor, Benois introduce compoziţia fragmentară.

Perioada 1899—1904 a avut, de asemenea, o importanţă enormă pentru formarea lui Benois — ilustratorul de carte. El participă la ilustrarea căr-
139 ţii lui N. I. Kutepov „Vînătoarea ţaristă şi impe-

rială în Rusia, vol. III. Sfîrşitul sec. XVII şi sec. XVIII" (1902), despre care vom vorbi mai departe, ilustrează „Ultimul mohican" al lui F. Cooper (1904, după desenele sale, a executat şapte gravuri A. P. Ostroumova), iar cel mai important — purcede la ilustrarea lui Puşkin, lucru ce va ocupa în viaţa lui creatoare un loc de frunte, prilejuindu-i crearea capodoperei sale — ilustraţia la „Călăreţul de aramă".

În afară de ilustraţiile propriu-zise, Benois realizează, tot în aceşti ani, serii de desene pentru copii, adunate în cicluri. Este vorba despre „Jucăriile" editate sub forma unui set de vederi şi despre renumitul său „Alfabet în imagini" editat în anul 1904. Însuşi genul acestei ediţii corespundea extraordinar cu tipul de talent al lui Benois, cu fantezia lui bogată, cu dragostea pentru basm şi pentru romantism. El îşi alege temele preferate: arapul şi muma-pădurii, vrăjitoarea şi uriaşul, stelele, dulciurile, hanul şi scamatorul ş.a.m.d. Una dintre cele mai bune compoziţii a fost consacrată de Benois teatrului, pe care l-a iubit cu tandreţe toată viaţa. În personajele acestei ilustraţii, recunoaştem impresiile de copil ale lui Benois pe care i le-au procurat comediile de bîlci atît de colorat descrise de el într-unul dintre capitolele cărţii „Viaţa unui artist", în care zugrăveşte Arlechinada din teatrul lui Egarev care încă se mai producea în anii '70 pe Cîmpul lui Marte[11].

Primele încercări ale lui Benois de a-l ilustra pe Puşkin datează încă din 1898, cînd a realizat ilustraţia şi frontispiciul pentru „Dama de pică" şi ilustraţia pentru „Dubrovski" (împreună cu E. E. Lansere). Apoi, în 1904, el face desenele pentru „Fata căpitanului", la comanda Comisiei pentru ediţii ieftine destinate poporului, de pe lîngă Expediţia însărcinată cu emiterea hîrtiilor de stat. Dar Benois s-a găsit pe sine ca ilustrator al lui Puşkin în ilustraţiile la „Călăreţul de aramă". Prima variantă a lor (33 de ilustraţii) a fost executată în 1903, la comanda Cercului de iubitori ai ediţiilor ruseşti de lux. Tema era cum nu se putea mai potrivită pentru Benois întrucît în povestirea

pușkiniană era zugrăvit Petersburgul, slăbiciunea lui.

Artistul s-a gîndit să conceapă cartea la un format mic, în spiritul cărților din epoca pușkiniană. În ilustrațiile la „Călărețul de aramă", Benois renunță în mod hotărît la procedeele folosite de el pentru ilustrarea revistei „Mir iskusstva", în cazul prezentării artistice a versurilor poeților simboliști, renunță la ornamentica complicată și la închiderea textului în compoziția desenului și urmează cu strictețe, în ilustrațiile realizate, textul pușkinian „strofă cu strofă". Unul din prototipurile unui asemenea gen de ilustrație l-au constituit, pentru Benois, desenele realizate de Fiodor Tolstoi pentru „Sufleţelul" lui Bogdanovici. Oricît ar părea de straniu, ilustrațiile lui Benois au fost respinse de client. Ele au trebuit să fie publicate în „Mir iskusstva" (1904, Nr. 1), concepția artistului fiind în aceste condiții deformată întrucît dimensiunile desenului au trebuit să fie subordonate formatului revistei. În ciuda acestui fapt, desenele au produs o puternică impresie asupra contemporanilor. „Am văzut acum primele două numere din «Mir iskusstva» și nu pot nicicum să rezist ispitei de a-ți scrie cîteva cuvinte — îi scria autorului Grabar. Și înainte de toate, în privința ilustrațiilor tale care m-au fermecat pur și simplu. Ele sînt așa de reușite, încît nici acum nu-mi pot reveni din cauza impresiei de nou pe care mi-au produs-o. Al naibii de bine este redată epoca lui Pușkin fără a se simți deloc izul materialului gravat, fără nici o patină. Sînt grozav de contemporane, și aceasta este important... Și în privința eleganței lor pur exterioare pe care o introduc două culori așternute uimitor de potrivit și de logic. În treacăt fie spus, nici cărțile japoneze n-au fost consultate degeaba. De unde această impresie de gravură pe lemn?"[12].

Varianta din anul 1903 constituie doar începutul lucrului lui Benois la ilustrarea „Călărețul de aramă". El revine la aceasta în repetate rînduri —
 în 1905, cînd a fost desenat renumitul frontispiciu,

în 1916, 1918, 1921. Varianta definitivă a fost editată în epoca sovietică — în 1923 și reeditată în 1964.

Desenele lui Benois au fost executate în tuș. Ele au fost reproduse pe suporturi gri, verzui și gălbui. Ele dau în adevăr „impresia de gravură pe lemn", despre care vorbea Grabar. Este interesant că impresia produsă de desenele lui Benois este cu mult potențată cînd le privești în carte. Prin vizionarea originalelor bucată cu bucată, ele nu acționează nici pe departe atît de puternic asupra privitorului ca atunci cînd sînt privite în carte, în corelare cu textul, cînd se simte în mod deosebit concordanța lor cu stilul epocii despre care este vorba în „Povestirea din Petersburg" a lui Pușkin.

În ilustrațiile sale, Benois pornește, în multe privințe de la arta epocii pușkiniene, transformînd cu subtilitate motivele și stilistica acesteia. Astfel, ilustrația pentru versurile: „Trecu un veac în zbor abraș / Și iată tînărul oraș / A nordului minunație" pleacă, fără îndoială, în interpretarea imaginii Petersburgului, de la peisajele urbane ale lui F. Alekseev, în special, de la *Vederea asupra Splaiului Palatului dinspre Cetatea Petropavlovsk;* următoarea ilustrație, din interior, în care Pușkin citește prietenului versuri, în timpul unei nopți albe, pornește de la lucrările artiștilor-veneționiști: Tîranov, Zelențov ș.a.[13]. În ilustrația la versurile: „Iubesc parăzi fără de moarte / De pe cîmpiile lui Marte", Benois transformă motivele tabloului *Paradă în lunca de la Tariţîno* (1837) aparținînd fraților Cerepțov și ale gravurilor și litografiilor din epoca pușkiniană etc.... Dar trebuie să spunem din capul locului că, studiind cu atenție și folosind lucrările maeștrilor de la începutul sec. al XIX-lea, Benois nu-i imită cîtuși de puțin pe aceștia, nu „restaurează" arta acestei epoci. El vorbește limbajul artistic al vremii sale. De pildă, în ilustrația care tocmai ce a fost menționată, și care zugrăvește o mulțime îmbulzindu-se pe Cîmpul lui Marte, el construiește compoziția fragmentar, retezînd cu îndrăzneală la bază o parte din fețele personajelor, iar de sus, o ju-

mătate din capul statuii lui Suvorov. O asemenea compoziție era, se înțelege, de neconceput la începutul sec. al XIX-lea. Tot fragmentară este și ilustrația anterioară reprezentînd „goana sănilor de-a lungul Nevei celei largi".

L. BAKST.
Frontispiciu pentru revista „Zolotoe runo". 1906.

Dar dacă Benois s-ar fi limitat în ilustrațiile sale numai la recrearea „stilului epocii", este puțin probabil ca acestea să fi ocupat un loc excepțional atît de unanim apreciat în istoria graficii de carte rusești și în propria sa creație. Printre „miriskusnici" din generația următoare au existat mulți maeștri apți să „recreeze epoca" cu o mare cunoaștere a meseriei, (de pildă, Narbut), dar ei n-au realizat opere de nivelul ilustrațiilor la „Că-

lăreţul de aramă" ale lui Benois. Secretul constă probabil în altceva. Importanţa ilustraţiilor lui Benois constă în faptul că artistul a ştiut să simtă profunzimea fără margini a „Povestirii din Petersburg" a lui Puşkin, a ştiut s-o înţeleagă pe aceasta nu ca pe o anecdotă despre un funcţionar înnebunit de necazuri, ci ca pe o reflecţie asupra „soartei omeneşti şi asupra soartei poporului", asupra conflictului dintre stat şi omul izolat, dintre societate şi individ.

Benois creează şi tipăreşte prima variantă a ilustraţiilor în anii imediat premergători primei revoluţii ruse, cînd Rusia era „gravidă cu revoluţia". Fără îndoială că perceperea acută de către artist a problemelor privind soarta omului şi logica istoriei, acel loc pe care-l ocupă în ilustraţiile lui Benois motivele stihiei dezlănţuite, toate acestea sînt legate de sentimentul epocii de cotitură, de presimţirea marilor evenimente care se apropiau. Acest sentiment la un om ca Benois, depărtat de cercurile autentic revoluţionare, putea fi vag, neclar, dar toţi artiştii sensibili simţeau, într-un fel sau altul, atmosfera dinaintea furtunii din acei ani. Fiecare din ei trăiau şi transpuneau, în felul său, presentimentul „nemaivăzutelor transformări", al „nemaiauzitelor revolte". În timpul cînd Benois crea ilustraţiile pentru „Călăreţul de aramă", Blok scria:

Am visat vesele gînduri
Am visat că eu nu sînt singur
Spre zori m-am trezit în zgomotul
Şi trosnetul gheţurilor plutitoare.

M-am gîndit la minunea ce-a avut loc
Iar acolo, ascuţind topoare,
Oameni roşii, cuprinşi de veselie,
Rîdeau şi aţîţau focul.

Smoleau grelele luntrii...
Fluviul, cîntînd, purta
Şi gheţuri albastre şi valuri
Şi o subţire frîntură de vîslă.

(11 martie 1903)

Fiecare artist din acel timp reflectă problemele epocii în felul său. Benois se adresează nemuritoa-

rei capodopere a poeziei ruse, dar, fără îndoială, atmosfera din ajunul revoluției, acuitatea problemelor sociale, cînd era necesar să te gîndești la destinele Rusiei, a determinat avîntul creației lui Benois în ilustrațiile la „Călărețul de aramă".

Ilustrațiile lui Benois pot fi împărțite convențional în trei părți, corespunzătoare cu introducerea și cu cele două părți ale „povestirii" lui Pușkin. Cu toată unitatea și integritatea artistică a întregului ciclu, fiecare din aceste părți are anumite particularități.

Ilustrațiile pentru introducere sînt, cum am arătat mai sus, legate în mod nemijlocit de motivele artei din epoca pușkiniană și faptul este justificat aici prin aceea că în versurile lui Pușkin este cîntată frumusețea Petersburgului din vremea sa.

Ilustrațiile pentru prima parte a povestirii sînt mult mai independente și compozițional și ca tip de artă din prima treime a sec. al XIX-lea. Așa, de pildă, dacă interiorul din introducere, cu imaginea poetului citindu-și versurile purcede în mod nemijlocit de la interioarele pictorilor venețianoviști, în schimb, camera „bietului Evgheni" este construită astfel încît în centrul compoziției cade colțul camerei, iar la dreapta este redată scara care este luată, de asemenea, sub un unghi. Asemenea motive nu existau în arta din timpul lui Pușkin. Din acest interior nu mai adie atmosfera creată de artiștii venețianoviști, ci spiritul „Oamenilor sărmani" și al „Colțurilor din Petersburg" — povestiri pentru ai căror eroi a slujit drept prototip „Bietul Evgheni" al lui Pușkin.

Majoritatea ilustrațiilor pentru prima parte zugrăvesc inundația în diverse faze. La început, vedem peisajul petersburgului în timpul întoarcerii lui Evgheni din vizită acasă, cînd:

În zidul umezit de bură
Neva se zvîrcolea sub mal
Ca un bolnav ce-n friguri zace
În patul său lipsit de pace*

* Traducerea versurilor din „Călărețul de aramă" aparține lui George Lesnea, după volumul A. S. Pușkin, *Opere alese* vol. I, București, 1954.

În această pagină, pe fundalul unor fermecătoare căsuțe de stil *empire* și al solidelor balustrade-grilaj ale cheiului, vedem figura lui Evgheni foarte încovoiată sub rafalele vîntului de noiembrie și alte figuri de trecători goniți spre casă de stihie. Ploaia biciuie, în depărtare se zbat copacii desfrunziți, iar apele Nevei înfățișate în primul plan, ajung la nivelul străzilor. Benois păstrează caracterul plat al paginii, construind compoziția bidimensional și nu în adîncime, redînd figura lui Evgheni și pe cele ale trecătorilor sub formă de siluetă. Zvelțețea și armonia peisajului petersburghez cu case în stil neoclasic predomină încă asupra pornirilor stihiei. Năvala stihiei dezlănțuite crește în ilustrațiile pentru versurile:

În zori pe țărmurile sale
Norodu-ntreg se minuna
De apa năvălind din vale
De stropii ce săreau din ea;
De-nverșunatele ei valuri
Ce spumegau cît niște dealuri
Și sub al vîntului talaz
Ce dinspre golf sufla năpraznic
Neva, oprită ca-n zăgaz
Curgea-ndărăt cu clocot groaznic
Și insulele potopea;
Iar vremea se dezlănțuise
Parcă din fire își ieșise
Neva creștea, urla, gemea,
Ca un cazan tot clocotea
Stîrnind vîrtejuri, și deodată,
Precum o fiară-ntărîtată,
Se năpusti către oraș
Și toate-n fața ei fugiră
Cît ai clipi se mistuiră;
Deodată valul uriaș
Năvală dînd, zorind să curgă
Porni prin pivniță să se scurgă
Printre grătare-apoi cu zvon —
Canalele-au țîșnit din groapă
Și-ntregul Petropol, ca Triton
Pluti pînă la brîu în apă.

În prima ilustrație la aceste versuri, compoziția este construită în ritmurile diagonale ale valurilor ce se năpustesc lingînd granitul cheiului și stropind oamenii ce se îmbulzesc pe mal. Armonia anterioară a peisajului urban este aici subminată. În

a doua ilustrație, stihia triumfă, pe valurile sub formă de pete dezordonate, ce ocupă cea mai mare parte a paginii, se văd figura unui militar pînă la brîu în apă, înfășurat într-o pelerină pe care i-o zmulge vîntul în rafale, și care-și acoperă fața cu mîinile; o trăsură pe jumătate înghițită de ape și pe care se cațără oamenii, un stîlp de felinar înclinat cu un om agățat de el, și diferite obiecte plutind pe apă. În adîncimea imaginii, se văd clădirile Petersburgului ieșind din valuri, și „Călărețul de aramă" care apare aici pentru prima oară, este privit pentru moment ca unul din monumentele orașului.

În ilustrația următoare, artistul prezintă vederea dinspre „casa natală a lui Benois care se afla, în timpul inundației, lîngă catedrala Nikola Morskoi", pe strada Nikolskaia. În depărtare se vedea Teatrul Marinski, așa cum era el pînă la incendiu și înainte de a fi fost reconstruit. Dar nu frumusețea arhitecturii petersburgheze predomină aici, ci „valurile rele" care „intră ca hoții pe fereastră"

Iar luntrile....
Sparg geamuri cu-a lor cîrmă grea
Trec bărci cu ude învelișuri
Maghernițî sparte, bîrne tari
Sfărîmături, acoperișuri;
Trec mărfuri în baloturi mari
Sărace lucruri vechi se-adună
Cu poduri rupte de furtună;
Sicrie zmulse din mormînt
Plutesc pe străzi!

Dar frumusețea orașului continuă, la Benois, să se împotrivească pornirilor stihiei. Într-una din ilustrațiile următoare, Benois introduce „de la sine" în desen una dintre coloanele rostrate de lîngă Bursă, despre care nu se amintește în textul pușkinian. Coloana înaltă cu statuia lui Neptun sculptată de mîinile omenești se împotrivește mîndră valurilor zbuciumate. Forța și stabilitatea coloanei rostrate sînt subliniate de fragilitatea bărcii cu pînze ce se vede în depărtare, înclinată pe valuri.

Extrem de laconică este ilustrația următoare în
 care, „Pe-un leu de marmură călare / Mîhnit, cu

mîinile la piept . . ." stă Evgheni. Leul de marmură cu Evgheni stînd pe el este deplasat spre stînga. Tot restul spaţiului părţii de jos a paginii este ocupat de valurile clocotitoare şi, în depărtare, abia ghicit, se conturează dintr-o mică pată de tuş „Călăreţul de aramă". Faţa lui Evgheni este îndreptată în direcţia monumentului. Aici se afla parcă nodul conflictului dramatic. Prima parte a poemului se încheie cu desenul lui Benois în care este înfăţişat monumentul realizat de Falconet, de al cărui postament se izbesc valurile zbuciumate împroşcînd stropi şi spumă:

În înălţimi nezdrucinate
Cu spatele spre el, pe mal,
Deasupra Nevei răsculate,
C-un braţ spre zările-ncruntate
Sta idolul de bronz pe cal

În ilustraţiile pentru a doua parte, dramatismul creşte şi mai mult în intensitate. La început, cîteva pagini sînt consacrate călătoriei lui Evgheni pe insula Vasilevski spre casa Parașei. Toate sînt construite în ritmuri diagonale, mai ales în scenele, în care Evgheni rătăceşte printre dărîmături.

Nefericitu-aleargă-ndată
Pe uliţa ştiută — Acum,
Spre locuri cunoscute cată —
Nu recunoaşte nici decum
Privelişte grozavă — Zmulse
Sînt toate, totu-i năruit
Cărat de ape, răvăşit;
Căsuţele zac strîmbe; multe
Complet distruse îi apar;
De valuri altele-s împinse;
Împrejurimile îi par
Un cîmp de luptă. Reci şi strînse,
Împrăştiate leşuri zac

În ultimele două scene cu figura lui Evgheni printre ruine, caracterul neliniştit al compoziţiei atinge ultimul grad. Dărîmăturile caselor, scîndurile împrăştiate, copacii rupţi de furtună — totul este plasat pe diagonale opuse una alteia, crengile goale biciuite crunt de vînt se conturează sinistru ca nişte zig-zaguri negre pe cerul mohorît.

După aceste scene cu colorit tragic, Benois îi acordă, într-un fel, cititorului un răgaz psihologic. Scena în care „copii răi aruncă cu pietre" în urma lui Evgheni este rezolvată de artist ca o scenă de viață. El se depărtează ușor de text. Acțiunea are loc iarna, și copii aruncă în Evgheni nu cu pietre, ci cu bulgări de zăpadă. Aceasta îi conferă scenei un aspect mai puțin vinovat și copiii nu par răi". Acțiunea se petrece pe fundalul unei case din Petersburg cu o arcadă semicirculară și cu o firmă de cismar. Arhitectura și figurile umane sînt amplasate din nou de-a lungul suprafeței foii. În dreapta și în stînga, compoziția se termină cu figura unui trecător, în manta și joben, și cu un stîlp de felinar.

După această scenă cu caracterul ei de gen, accentuat, cu compoziția ei calmă, închisă, o deosebit de puternică impresie produc următoarele foi în care acțiunea se petrece în imense piețe pustii, cu „conglomerate masive" de case pe fondul cerului negru pe care aleargă nori întunecați. Aici și Pușkin și Benois ating culmile creației lor.

Ilustrațiile lui Benois la această parte sînt una mai bună decît alta. Excepțională este scena nocturnă de pe chei în care, trezit din somn pe neașteptate, Evgheni stă pe o bancă de granit lîngă alți tovarăși pribegi care dorm. Umbrele întunecate și dese aruncate de obiecte se armonizează cu petele negre ale cerului văzut printre nori. Compoziția transmite „larma neliniștii lăuntrice" de care era „asurzit" Evgheni.

În pagina următoare, într-o imensă piață pustie pietruită cu bolovani, alături de o casă unde „În capul scării, largi și mari / Cu laba-n aer priveghează / Doi lei, ca vii făcînd de pază", se vede figura singuratecă a eroului povestirii. Această ilustrație este construită pe contrastul dintre splendoarea severă a ansamblurilor arhitecturale ale Petersburgului și singurătatea neputincioasă a „omului de rînd"; ea premerge nemijlocit întîlnirii fatale a „bietului Evgheni" cu „Călărețul de aramă".

În zugrăvirea monumentului lui Petru I, Benois folosește cu subtilitate elocvența rezolvării plastice a creației lui Falconet, bogăția de aspecte oferite de monument cînd i se dă roată. La început, îl vedem pe „Călărețul de aramă" din spate, în timp ce Evgheni se apropie de el, cînd cel mai bine se observă mîna întinsă, acesta fiind un moment de împăcare. Apoi Evgheni și, împreună cu el, privitorul văd monumentul dinspre clădirea Amiralității cînd ai senzația clară a mișcării înainte, a „galopului".

Era cumplit și minunat!
Ce gînd, ce gînd pe a sa frunte!
Ce forță-n el ascunsă vezi!
Ce foc în calul cît un munte
Cal mîndru unde galopezi,
Și unde-ai să-ți cobori copita?

Mișcarea călărețului este subliniată în această pagină de către norii negri ce aleargă învolburați pe cer. Călărețul pe care-l vedem în apropiere de jos în sus, se înalță spre tăriile cerului și, în comparație cu el, figura măruntă a lui Evgheni care amenință neputincios cu pumnul pare deosebit de jalnică.

Fantezia lui Benois se manifestă în toată strălucirea în scenele „galopului", a goanei Călărețului după „bietul nebun". Artistul redă cu multă finețe diferența dintre monumentul real și rodul minții, „asurzite de larma neliniștii lăuntrice", a lui Evgheni care îl urmărește pe acesta. Numai „Călărețul de aramă" cel real este redat de Benois în toată ponderea și voluminozitatea sa. În timp ce în scenele galopului pe străzile și piețele Petersburgului, luminate de lumina palidă a lunii, Călărețul fantastic este zugrăvit peste tot ca o siluetă neagră.

În scenele „galopului", un rol imens îl joacă din nou peisajul Petersburgului, nu acela măreț și senin, plin de o uimitoare zvelțete și armonie, pe care l-am văzut la începutul poemului, ci unul rece și fantomatic, un „oraș construit cu premeditare", după expresia lui Dostoievski, la a cărui interpretare se vor referi nu odată artiștii de la

„Mir iskusstva". Figura minusculă, alergînd prin imensele pieţe, a lui Evgheni arată ca o umbră, ca o marionetă. Călăreţul fantastic care-l urmăreşte pe erou se transformă într-o fiinţă înzestrată cu voinţă şi pasiuni, iar omul real se aseamănă cu o umbră.

Ilustraţia ce urmează scenelor de urmărire ne întoarce la realitate. Raportul dintre figurile vii şi monument se schimbă brusc. Cu capul aplecat, Evgheni şi trecătorii din jurul său sînt redaţi în „prim plan", în timp ce monumentul văzut în depărtare nu mai striveşte figurile. Artistul subliniază caracterul real al acestei scene prin aspectul profund prozaic al lacheului în livrea dintr-o bogată casă, ce însoţeşte copii şi surîde batjocoritor la vederea bietului nebun, şi al funcţionarului gras cu servieta la subţioară grăbindu-se la slujbă.

Este lipsită de un tragism autentic şi ultima ilustraţie în care pescarii găsesc, lîngă pragul unei case dărîmate, corpul lui Evgheni. Abia schiţaţi, pescarii amintesc de unele imagini realizate de Serov, în genul figurilor din ilustraţiile la „Caftanul lui Trişka".

„Călăreţul de aramă" al lui Benois inaugurează perioada de înflorire a ilustraţiei de carte a „mir-iskusnicilor". Opera lui Benois a fost continuată în această direcţie de către E. Lansere, M. Dobujinski, D. Kardovski ş.a. care au creat modele strălucite de ilustrare a clasicilor ruşi. Însuşi Benois n-a fost satisfăcut de prima variantă a ilustraţiilor sale pentru „Călăreţul de aramă". În adevăr, neizbutit era frontispiciul la introducere, „Pe ţărmul valurilor pustii..." unde imaginea lui Petru I era prea asemănătoare cu „chipul în ceară" realizat de Rastrelli. Ulterior, Benois creează o nouă variantă a acestei ilustraţii, ca şi a multor altora.

Dar tocmai în anii premergători primei revoluţii ruse s-a născut ideea şi concepţia de bază a ilustrării „Călăreţului de aramă", tocmai atunci elaborează artistul mijloacele plastice în stare să întruchipeze de-acum nu „Ultimele plimbări" ale „regelui-soare" ce se stinge, ci contradicţiile sfî-

şietoare ce frămîntau minţile contemporanilor. De unde părea modest, ciclul de ilustraţii a devenit un mare eveniment artistic în istoria artei ruse.

Tot în aceşti ani, Benois şi-a început activitatea în teatru care va deveni, într-o perioadă tîrzie, principalul său domeniu de creaţie. După cum recunosc în unanimitate contemporanii, Benois era omul „cel mai intim legat de teatru". El a iubit cu patimă teatrul toată viaţa şi i-a înţeles specificul. În afară de aceasta el avea un excepţional har muzical, uşurinţa de a improviza, ceea ce desigur a avut o mare importanţă în timpul activităţii sale legate de teatrul muzical. Însuşi Benois scria: „«S-a întîmplat» de fapt că eu mi-am ales ca principală carieră pictura şi aceasta m-a condus către teatru, dar uneori mi se pare că s-ar fi putut prea bine «întîmpla» ca să-mi aleg drept carieră de bază muzica, arhitectura sau actoria şi ar fi fost foarte probabil ca fiecare dintre aceste profesii să mă fi condus tot către teatru. Rezultă că adevărata mea vocaţie este teatrul . . ."[14]. Benois a fost captivat de teatru şi mai ales de balet şi de operă de la vîrsta cea mai fragedă. „Faust" şi „Baiadera" văzute de la vîrsta de şase ani la Teatrul Marinski, i-au produs, după propria mărturie „o impresie de neşters". Dragostea pentru baletele lui Ceaikovski şi Delibes, văzute în prima tinereţe, Benois a purtat-o de-a lungul întregii sale vieţi. În anii la care ne referim acum, Benois şi întreg cercul său erau entuziasmaţi de Wagner a cărui lucrare „Opera de artă a viitorului" şi articolele despre el erau tipărite în paginile revistei „Mir iskusstva" — Wagner chema la realizarea pe scenă a unei sinteze a artelor, şi aceste idei ale sale impuneau în gradul cel mai înalt „miriskusnicilor". Aceleaşi idei ale sintezei artelor erau proclamate, aşa cum am văzut, şi în articolele lui Benois despre teatru, publicate în paginile revistei. Chiar la începutul sec. al XX-lea, „miriskusnicii" capătă posibilitatea să realizeze vechiul lor vis, acela de a lucra în teatru. Cum s-a arătat, în anul 1899, director al teatrelor imperiale a devenit cneazul S. M. Volkonski, aflat în relaţii cu „Mir

iskusstva". Lui Bakst îi sînt comandate decorurile pentru „Hyppolit" al lui Euripide și pentru „Oedip la Colona" al lui Sofocle, puse în scenă la Teatrul Aleksandrinski, iar lui Benois — decorurile pentru „Amurgul zeilor" de R. Wagner, la Teatrul Marinski. În afară de acesta, în anul 1900, Benois a executat schițele pentru decorurile operei într-un act a lui A. S. Taneev „Răzbunarea lui Amor" pentru Teatrul Ermitajului. La inițiativa lui Benois, este concepută punerea în scenă a baletului lui Delibes „Sylvia" la care trebuia să ia parte numeroși artiști grupați în jurul revistei „Mir iskusstva": Benois însuși, Bakst, E. Lansere, K. Korovin și Serov. La începutul secolului, Benois compune prima variantă a libretto-ului pentru baletul „Pavilionul Armidei" după motivul nuvelei scriitorului romantic Théophile Gautier (autorul libretto-ului pentru „Giselle"), foarte apreciat de „miriskusnici". Dar o parte din aceste planuri n-au fost traduse în viață. În 1901, Volkonski a fost nevoit să-și dea demisia (Diaghilev plecase de la Direcția teatrelor încă și mai devreme, din cauza conflictului cu însuși Volkonski) și activitatea „miriskusnicilor" în teatru s-a mărginit la punerea în scenă a spectacolelor „Amurgul zeilor" (1903) „Hyppolit" (1902) și „Oedip la Colona" (1904) pe care nou numitul director al tuturor teatrelor imperiale, V. A. Teliakovski, le-a lăsat în seama lui Benois și a lui Bakst. Unicul spectacol de balet pus de „miriskusnici" pe o mare scenă în această perioadă, a devenit baletul lui I. Bayer, „Zîna păpușilor", la Teatrul Marinski, ale cărui decoruri și costume au fost create de Bakst în 1903, în stilul anilor 1850.

Prima mare lucrare a lui Benois în teatru poate fi socotită „Amurgul zeilor". În punerea în scenă a acestui spectacol se asocia redarea vremurilor de odinioară, mergînd pînă la tradițiile romantismului german, cu studierea minuțioasă a tuturor detaliilor ambianței, costumelor și butaforiei. Reacția la spectacol a fost diferită; publicul care nu prea era răsfățat, la Teatrul Marinski, cu deco-
153 ruri artistice originale, a primit spectacolul bine,

cum mărturisește Ostromova-Lebedeva, în schimb, critica a fost mai aspră, decorurile fiind criticate nu numai de Stasov, oponentul permanent al „miriskusnicilor", dar și de Diaghilev, chiar în paginile revistei „Mir iskusstva". Stasov scria: „Dar și mai slabe decît aceasta sînt costumele desenate de tovarășul și aliatul d. Bakst, d. Aleksandr Benois, pentru punerea în scenă a operei lui Richard Wagner «Amurgul zeilor». Aici, din nou, avem de-a face cu o selecție ordinară, mai mult sau mai puțin justă și corectă, din cărțile de istoria costumului, și cîtă vreme este vorba despre platoșe și cămăși de zale, despre spade și agrafe, încă treacă-meargă!, numai că te jignește în mod neplăcut totala lipsă de simț coloristic: totul, la d. Benois, este sumbru, tulbure, cenușiu, peste măsură de plictisitor, iar cînd te uiți la figurile umane te apucă groaza — Dl. Benois habar n-are despre constituția corpului omenesc . . ."[15]. Cu mai multă atenție analizează contribuția artistică la spectacol a lui Benois, Diaghilev. Arătînd că „impresia generală rămasă după primele spectacole este, fără îndoială, pozitivă și, în orice caz, neobișnuită"[16], și dînd o înaltă apreciere interpretării rolurilor principale de către Felia Litvin și Ersov, Diaghilev analizează mai critic decorurile lui Benois realizate de Korovin: „S-ar părea că numele celor doi maeștri — scrie el — sînt suficiente spre a ne fi dat dreptul să așteptăm de la lucrarea analizată o splendoare cu totul deosebită. Benois — un peisagist poetic, un mare om de teatru, adorator al lui Wagner, dușman al „tradițiilor" wagneriene și, în sfîrșit, un om de mare cultură și Korovin — un virtuoz, decorator experimentat și un excelent colorist. O alianță mai bună se părea că era greu să dorești.

Dar [. . .] spre deplina mea nedumerire, mi-a fost dat să mă mir nu odată în ultima vreme de rezultatul neașteptat al lucrărilor lui Benois și să nu fiu de acord cu multe din ceea ce face Korovin [. . .].

Ca un adevărat artist, el [Benois] a realizat acuarele minunate care constituie una dintre po-

doabele expoziției, dar eu nu pot, cu toate astea, să renunț la o întrebare esențială și inevitabilă: ce legătură are Wagner cu toate acestea și unde este Amurgul zeilor? Adică ce legătură au aceste peisaje artistice, autentice cu Wothan, cu Brunhilda, cu Walhala, cu fiicele Rinului, și cu tot acel fantastic neverosimil care constituie esența creației wagneriene?

Vedem un frumos colț al naturii nordice cu brăduți verzi și cu un morman de pietre, acele pietre de butaforie în care nimeni nu mai crede, văzîndu-le pe scenă, și care sînt amplasate ca o mobilă ba ici, ba colea, dumnezeu știe pentru ce. Acest colțișor, de undeva din Gubernia noastră Perm întruchipează acea stîncă cuprinsă de o sfîntă groază, pe care zeul Wotan își adoarme fiica înaripată. Aici au loc mărețele fapte de eroism, aici acționează zeii și eroii.

Pentru decorul actului doi unde se consumă renumita dramă dintre Brunhilda și Siegfried, în care înfricoșătorul Hagen adună cu un pătrunzător sunet din goarnă, o întreagă turmă de oameni primitivi, în care are loc grandiosul jurămînt fatal, noi găsim un extraordinar și splendid peisaj finlandez cu colibe sărăcăcioase, ce amintește nițel peisajul lui Serov, aflat, de asemenea, la expoziție și intitulat *Mori finlandeze*. De altfel, trebuie să amintim că nu putem avea desigur, nimic împotriva faptului că întreaga montare are un caracter fino-scandinav. Dar asta nu importă.

Renumita scenă dintre fiicele Rinului și Siegfrid, iar apoi și moartea eroului, Benois le-a plasat într-un peisaj levitano-menarovskian. *Toamna de aur* cu rîul scînteind și cu copacii tineri în primul plan, amintind de una dintre cele mai interesante priveliști levitaniene asupra nu știu cărui lac finlandez, este de-a dreptul fermecătoare. În acest peisaj proaspăt, tonic, undeva prin împrejurimile Imatrei, unde ți se face dor să pleci numaidecît pentru a respira aer curat, după lapovița autumnală din Petersburg, îl omoară pe Siegfried și, la lumina lunii, îi poartă corpul în sunetele unui măreț marș profund simbolic.

În sfîrșit, rămîne încă o acuarelă — decorul palatului lui Gunther. Aceasta este cea mai izbutită, fiindcă în ea artistul a ieșit din cadrul naturalismului plăcut și s-a apropiat de grandiozitatea evenimentelor ce se desfășoară, deși chiar și aici el n-a evitat cu totul un oarecare realism superfluu [...][17].

În general, în toată concepția lui Benois exista un fel de seninătate neînțeleasă. El a compus spectacolul «Amurgul zeilor» cu întreaga capacitate artistică a talentului său, dar tratînd creația wagneriană ca pe o oarecare povestire germană sentimentală, el și-a imaginat, parcă, în timpul lucrului nu o impresie produsă de drama wagneriană, ci mici fizionomii de copii viu interesate de rusalcele ce se scaldă și de uriașul care-l prinde «pe năstrușnicul pletos».

Eu repet și iar repet că ideile decorativiste ale lui Benois sînt pline de frumusețI picturale, dar cu această tratare realistă a lui Wagner nu pot nicicum să fiu de acord [...]"[18].

Cred că Diaghilev a exagerat mult vorbind despre naturalismul lui Benois. Totuși o parte de adevăr în aserțiunile sale probabil că este. Decorurile și costumele lui Benois nu sînt pur și simplu încă suficient de independente; în ele se mai simte neîncrederea, ariditatea, se mai simte cum trage cu ochiul la surse, căci în treacăt fie spus, deși el ia, poate, motive din natura finlandeză, tratarea lor se sprijină înainte de toate pe creația artiștilor romantismului german, în special a lui Schwind, pe care Benois îl îndrăgea și îl cunoștea bine. De aici și „seninătatea" decorațiilor lui Benois, pe care a semnalat-o Diaghilev, deși artistul însuși tindea spre „severitate".

Important este că a fost făcut primul pas pe scena teatrului. Benois depășește foarte repede o oarecare sfială prezentă în primele lucrări și în următoarea lui montare — „Pavilionul Armidei" realizată abia în anul 1907 — dobîndește o independență deplină, contopește elementele sale de erudiție artistică cu zborul fanteziei într-un tot indestructibil.

În perioada cercetată, Benois a acordat o atenție deosebită pregătirii pentru punerea în scenă a „Sylviei" lui Delibes. Despre felul cum înțelegea el acest balet este concludentă propria sa opinie exprimată cînd „Sylvia" a fost realizată la Teatrul Marinski fără participarea sa. El numește „Sylvia" una dintre cele mai geniale creații ale sec. al XIX-lea și o compară cu operele lui Watteau: „Încă și mai bine, infinit mai puternic, mai seducător, mai misterios, mai veridic decît Watteau a exprimat această Cytheră, Delibes în ale cărui sunete — indiferent dacă este vorba despre indianca Lakmé, despre Coppélia sau despre aventurile trăite de nimfa Dianei — răsună atît de minunat ademenitorul, atît de plinul de farmec mistic și sfînt, cîntecul «Zeiței cu părul de aur» cum din vremurile Elladei n-a mai auzit omenirea. Dacă «Tristan» este un grandios și tragic duet de dragoste, apoi «Sylvia», alături de romanul lui Longus, este o infinit de minunată idilă, un vis dumnezeesc și totodată o viziune clară a divinului. Ascultînd-o, îți dai, evident, seama că rătăcești în jurul vreunui sanctuar înmirezmat al cărui văl se ridică din timp în timp, spre priveliștea unei întregi lumi de frumuseți.

La profanarea acestei frumuseți noi am și asistat în această toamnă. Nu se putea inventa ceva mai jalnic și mai stupid decît acele decoruri adunate din diferite piese, decît acele costume de nimic, decît acele dansuri lamentabile cu care baletul nostru a hotărît să ilustreze geniala creație a lui Delibes"[19].

Benois a pictat decorul pentru primul act al „Sylviei" cu un idilic peisaj antic, cu statuia lui Amor, dar scenografia proiectată n-a fost, așa cum s-a arătat, realizată. Benois a izbutit să realizeze scenografia pentru „Sylvia", pe scenă, numai după mai mulți ani.

Acum însă, după articolul nimicitor al lui Benois despre premiera cu „Oglinda fermecată"
 (vezi capitolul II), s-a produs ruperea relațiilor

lui Benois cu teatrele imperiale şi colaborarea sa a fost reluată abia după anul 1907, odată cu punerea în scenă a „Pavilionului Armidei".

• • •

Tot în aceşti ani începe să-şi afle, în sfîrşit, sfera de activitate şi Bakst. Pe lîngă munca prestată în calitate de prezentator artistic al revistei „Mir iskusstva" şi al altor ediţii, Bakst lucrează cu precădere ca portretist, iar la începutul sec. al XX-lea, odată cu Benois, activează şi ca decorator de teatru. În lucrările de şevalet, el dobîndeşte treptat „limbajul" său propriu. Bakst aspiră să ajungă la o mai mare acuitate a compoziţiei contemporane. După *Portretul lui V. V. Rozanov*, în pastel, cu o soluţie de compromis, (1901, Galeria Tretiakov), el pictează tabloul cu un singur personaj *Cina* (1902, Muzeul rus) şi *Portretul lui S. P. Diaghilev cu dădaca* (terminat în 1906, Muzeul rus). Ambele lucrări sînt foarte caracteristice atît pentru evoluţia lui Bakst însuşi, cît şi pentru unele tendinţe ale picturii portretistice din primul deceniu al sec. al XX-lea. Bakst aspiră la realizarea unei compoziţii „întîmplătoare — din viaţă". Personajele sînt, în ambele cazuri, plasate către marginea tabloului. Rolul hotărîtor începe să-l joace expresivitatea aproape grotescă a pozei şi nu degeaba Stasov a comparat personajul feminin din *Cina* cu o pisică[20], iar pe Rozanov cu o hermină[21]. Forma tridimensională este înlocuită cu o siluetă plată. Aspectul de siluetă precum şi gama în alb-negru cu o singură pată colorată redînd portocalele roze te face să-ţi aminteşti grafica afişelor de reclamă pariziene (în special ale lui Steinlen) şi afişul de teatru.

Continuarea logică a principiilor artistice din *Cina* este *Portretul lui S. P. Diaghilev cu dădaca*, realizat ceva mai tîrziu şi pe care nu-l accepta V.V. Stasov[22]. Expresivitatea pozei şi a gestului reprezintă elementul definitoriu şi în acest portret. Compoziţia lui este asimetrică. Figura lui Diaghilev este deplasată mult spre dreapta şi in-

tenţionat nu este echilibrată în stînga întrucît băbuţa-dădacă stă departe în profunzimea camerei. Privirea nu are de ce să se „agaţe" în partea stîngă a tabloului şi ea se întoarce fără să vrea la figura lui Diaghilev care stă în picioare într-o poză de filfizon, cu mîinile în buzunare înălţînd cu aroganţă capul pe care are o originală şuviţă albă în părul negru. Portretul lui Diaghilev nu este numai asemănător în exterior cu modelul, dar redă şi trăsăturile de caracter ale înfăţişării lăuntrice a lui Diaghilev. Se impune comparaţia cu strălucitul portret literar al lui Diaghilev făcut de Andrei Belîi în „Începutul secolului", care a imortalizat prima întîlnire cu Diaghilev la expoziţia „Mir iskusstva", la Moscova, în anul 1902: „... se distingea splendisima, din punctul de vedere al culorilor şi al graficii, figura lui Diaghilev; l-am recunoscut după portret, după moţul înfoiat cochet al părului cu o şuviţă argintie în coama neagră, şi după faţa roză, neruşinată prin lipsa ei de mustaţă, durdulie ca o jimblă coaptă, o «mutră» gata să pară seducătoare şi să încremenească într-o poză glacială, ofensatoare de viconte: vă cuprinde cu privirea de sus în jos ca pe un fir de praf. M-am mirat de rafinamentul lui: un amestec de impertinenţă, şi de *charmeur*, de lacheu şi de ministru [...]. Ce vestă, ce nod şi ce ac la cravată! Ce fină este aceasta! Ce manşetă, abia vizibilă şi strălucitoare ca alabastrul de te orbeşte! Aspect de dobitoc cizelat însă de penelul lui K. Somov, dacă nu de artist care tatonează prin piele gusturile de astăzi, de mîine şi de poimîine, pentru ca în orice minut, castrîndu-şi propriul gust de astăzi, să poată apărea în propriul gust de mîine"[23].

Cu modelul acestui portret, lui Bakst îi era dat să colaboreze mulţi ani la montarea artistică a „Baletelor ruse", a căror strălucită scenografie ar fi fost imposibilă fără activitatea preliminară de la „Mir iskusstva", a artiştilor grupaţi în jurul revistei.

În căutările sale pentru a obţine expresivitatea
159 cu ajutorul pozei dinamice a modelelor, a siluetei,

a gestului, prin contrapunerea bruscă de întunecat și deschis, Bakst n-a fost singur. *Cina* sa și *Portretul lui S. P. Diaghilev cu dădaca* sînt comparabile în acest sens cu unele portrete mai ales cele tîrzii ale lui Serov, ca de pildă, *Portretul lui V. O. Ghirschmann* sau *Portretul prințesei O. K. Orlova*. Dar trebuie remarcat că în ciuda asemănării unui șir de procedee compoziționale, între portretele lui Somov și ale lui Bakst există o deosebire hotărîtoare, ce reflectă, după opinia noastră, o și mai mare deosebire existentă între concepția despre lume a lui Serov și cea a unui „miriskusnic" tipic. În portretele lui Serov, expresivitatea gestului sau a pozei, ca și întreaga compoziție a portretului contribuie înainte de toate la caracterizarea socială foarte distinctă a modelului. Gestul demonstrativ al degetului băgat neglijent în buzunarul vestei, la Ghirschmann, îl trădează într-o clipă pe burghezul-parvenit, nepoliticos, obișnuit în acțiunile de vînzare-cumpărare, convins de forța banilor peșin ai burgheziei. Mai complexă este caracterizarea prințesei Orlova. În această lucrare, rolul esențial îl joacă nu numai poza voită a modelului, gestul mîinilor încurcate în perle, dar și toate detaliile ambianței. Splendoarea rece a sălii aproape ca de palat, cu stucaturi ornamentale pe pereții roz, mobila amplasată într-o ordine convențională, parchetul ca oglinda — totul îi inculcă privitorului ideia că în fața noastră nu se află o „decadentă stilată", ci o damă din lumea mare. Un rol foarte important în compoziția portretului și în caracterizarea imaginii îl joacă tablourile atîrnate pe pereți și pe care privitorul le vede doar fragmentar, în special pînza unui vechi maestru italian plasată sus în dreapta. În lumea strălucitoare ca o oglindă în care se află Orlova, înconjurată de o splendoare rece, într-o poză lipsită de naturalețe și de stabilitate, năvălesc culori calde, gesturi puternice, pline de pateticul figurii. Adevărata lor maiestuozitate dezvăluie într-un fel demnitatea aparentă a Orlovei. Acest „tablou în tablou" servește drept „corectiv" sui-generis pen-

tru „eroina" lui Serov. Comparînd figura Orlovei cu frumusețea plastică a imaginilor din tablou, artistul subliniază cu subtilitate caracterul „artificios", vidul sufletesc al modelului său. O asemenea profunzime socială și forță nu găsim în portretele lui Bakst.

La o comparare a portretelor lui Serov și Bakst, se observă foarte clar caracterul limitat al metodei de creație proprii unui „miriskusnik" tipic. Absența unor largi orizonturi sociale, apolitismul principial al lui Bakst îi îngustează posibilitățile ca artist. Caracterizarea portretică este stingherită la el de aspirația spre expresivitate exterioară, spre caracterul „decorativ" al imaginii. Cu timpul, portretele lui devin tot mai superficiale. Portretul tîrziu al *Idei Rubinstein* cu manșonul în mîini este lipsit, în fond, de caracterizare individuală. Toată atenția artistului este concentrată asupra zugrăvirii eleganței toaletei negre a actriței. Portretul începe să semene cu o schiță de costum pentru atelierele de modă (în treacăt fie spus, la Paris, Bakst a executat asemenea schițe pentru Paquin). Caracterul limitat al metodei de creație a lui Bakst-portretistul devine deosebit de evident cînd are ocazia să execute portretele unor oameni a căror înfățișare exterioară nu-i oferă posibilități pentru o rezolvare decorativă și necesită o mai profundă caracterizare. Nu întîmplător el suferă eșecuri în portretele lui Andrei Belîi. Nici tînărul cu părul vîlvoi din portretul realizat în 1905 (locul de păstrare necunoscut), nici „mustăciosul" corect din portretul realizat în 1906 (Muzeul de literatură) executat de Bakst pentru revista „Zolotoe runo" (Lîna de aur), la comanda lui N. P. Riabușinski, în timp ce Vrubel desena portretul lui Valeri Briusov, iar Serov pe al lui K. Balmont, nu dau imaginea cuvenită despre unul dintre reprezentanții cei mai culți și mai profunzi ai simbolismului rus. Însuși Andrei Belîi a lăsat interesante amintiri despre împrejurările în care Bakst a pictat portretul său din 1905: „Rumen, cu mustățile roșcate, cumpătatul și inteligentul Bakst [...] a re-
161 fuzat să mă picteze simplu: lui îi trebuia ca eu să

fiu însufleţit pînă la extaz, acest extaz el ar fi vrut să-l înţepe cu un bold ca pe un fluture şi să-l prindă de pînza tabloului. De aceea, el l-a adus cu sine de la «Mir iskusstva» pe isteţul de Nuvel care era un as în materie de însufleţire. Aplicat în «problemele de artă» ca un scalpel pe nervul gol, pentru a mă «însufleţi» s-a aşezat şi Hippius. Din această cauză eu am început să sufăr de parcă mi-ar fi atins nervul unui dinte, apucîndu-mă de obraz. Faţa se însufleţea astfel cu grimase de urangutan, cu grimase de durere, iar Bakst, ca un tigru de pradă, aprinzîndu-i-se ochii, se apropia pe furiş apucînd penelul. După fiecare şedinţă eu aveam senzaţia că Bakst a rupt maxilarul; aşa am şi ieşit: cu maxilarul rupt. Această mare ruşine a mea (după Bakst — «capodoperă») a fost atîrnată mai tîrziu la expoziţia «Mir iskusstva»; şi Serghei Iablonovski de la «Ruskoe slovo» (Cuvîntul rus) a exclamat: «E suficient să priveşti la portret ca să înţelegi ce om mai este şi acest Andrei Belîi». Portretul vorbea de la sine că sînt un decadent. Noroc că în curînd a dispărut pe undeva fără urmă. A doua reproducere a mea de către Bakst, mult mai cunoscută, ventila ideea că eu nu sînt bolnav-nervos, ci un bărbat mustăcios"[24].

Creînd acest portret, Bakst a suferit o crudă înfrîngere în întrecerea creatoare cu Vrubel şi Serov.

Tot în aceşti ani, Bakst îşi înfăptuieşte, în sfîrşit, proiectele pentru lucrările decorative din domeniul teatrului, două dintre acestea realizîndu-le pentru spectacolele tragicilor antici Euripide şi Sofocle. Revista „Mir iskusstva" urmăreşte cu atenţie pregătirea şi realizarea acestor spectacole întrucît aceasta era o problemă ce privea întreaga redacţie. Scenografia spectacolelor a fost popularizată larg în paginile revistei. „Hyppolit", a cărui primă prezentare a avut loc la 14 oct. 1902, n-a satisfăcut deloc revista. „Pe scenă n-a existat armonie, ci o cacofonie şi o neînţelegere reciprocă"[25] — scria D. Filosofov. El îl evidenţiază numai pe Bakst „demn de orice laudă". „Chiar şi revista «Novoe vremia» — scrie el mai departe — care

nutrea o ură instinctivă, pur spontană, pentru tot ce nu e vulgar, pentru tot ce e artistic, n-a putut să nu remarce frumusețea scenografiei și mai ales a costumelor [...]

De obicei, tragediile antice sînt puse în scenă în costumele epocii cînd au fost scrise tragediile, adică ale epocii clasice. Așa, de pildă, Monnet-Sully îl înfățișează pe regele Oedip într-o clasică himatie albă. Bakst a încercat să împingă momentul acțiunii cît mai aproape de epoca eroică, homerică, cînd lumea grecească, neajunsă încă la originalitatea și izolarea din epoca apogeului, era mai „cosmopolită" și purta trăsăturile distincte ale culturilor orientale ale Asiei, Egiptului.

Datorită acestui fapt, artistul a evitat uniformitatea tradițională «pseudoclasică». Trebuie remarcat mai ales costumul Fedrei, cel al lui Teseu, ale oștenilor cu marile lor coifuri [...]

M. DOBUJINSKI.
Vinietă pentru revista „Apollon". 1908.

În decoruri, accesorii și costume, Bakst s-a folosit, se vede, în principal, de rezultatele săpăturilor efectuate de Schliemann la Mycene, completînd și reconstituind ce-i lipsea, după monumentele cu mult mai tîrzii [...] Din păcate, monumentele de arhitectură și sculptură ale acelei epoci sînt atît de sărace încît artistul a trebuit să dea frîu liber fanteziei și să reconstituie vechea arhitectură și sculptură numai după presupuneri. Trebuie să spun că în acest domeniu, unele lucruri nu i-au reușit.

Deosebit de neizbutit este însuşi palatul lui Teseu, într-un stil fantastic cu coloane, amplasate neuniform [...]

La repetiţia generală, întreaga arhitectură de piatră, ca să zicem aşa, a scenei era tivită de un chenar al arhitecturii cerului acoperit cu nori. La prima reprezentaţie, norii au dispărut. Ei au fost înlocuiţi de nişte perdeluţe obişnuite de un albastru-murdar care imprimau întregului decor un aspect destul de plictisitor [...] Este adevărat, norii lui Bakst fuseseră pictaţi destul de riscant. Contururile neliniştite ale norilor ce «alergau» rămînînd pe loc în timpul întregului spectacol, produceau o impresie plictisitoare [...]"[26].

Această descriere a lui Filosofov redă în general just scenografia lui Bakst pînă în cele mai mici amănunte, ca şi peripeţiile prin care a trecut spectacolul. O noutate indiscutabilă era înalta cultură dovedită în redarea perioadei cretano-myceniene, aceasta întruchipată în mod creator de artist.

Dar opinia despre decorurile şi costumele lui Bakst nu era unanimă. Stasov, înclinat să primească cu ostilitate toată creaţia „miriskusnicilor", scria: „Costumele lui pentru drama antică „Hyppolit" nu sînt decît nişte excerpte prost desenate din obişnuitele modele de costum"[27]. Afirmaţia era, se înţelege, nedreaptă. Bakst a abordat în mod creator transpunerea tragediei antice.

În anul 1903, Bakst realizează decorurile pentru baletul „Zîna păpuşilor" la Teatrul Marinski. În „Mir iskusstva" se anunţa cu acest prilej: „În ziua închiderii stagiunii de balet, s-a dat pentru prima oară o reprezentaţie cu baletul într-un singur act «Zîna păpuşilor» care a făcut aproape înconjurul tuturor scenelor de peste hotare şi care, prin subiectul lui tîmpit şi vulgar şi — ceea ce este mai important — prin muzica lui incredibil de banală, reprezintă o culme a lipsei de gust şi a trivialităţii. Din fericire, această punere în scenă i-a dat posibilitate pictorului Bakst să creeze o uimitoare ilustraţie a anilor '50 de la noi şi trebuie spus pe bună dreptate că datorită probabilului său succes, acest balet va fi îndatorat cu totul muncii talentate

a artistului care a ştiut să înnobileze cu arta sa tema vulgară şi anostă ce i s a dat. Amîndouă decoraţiile sînt splendide, mai ales ultima, care zugrăveşte împărăţia păpuşilor cu ajutorul unei inteligente combinaţii de jucării pentru copii. Dar, deosebit de reuşite sînt costumele în care artistul s-a folosit aşa de subtil de moda *second empire*-lui. Sînt fermecătoare costumele corifeelor, ale păpuşilor din porţelan şi dantelă; originale şi artistice sînt costumele franţuzoaicei (Ciumakova) spaniolei (Pavlova) şi al zînei însăşi (Kşesinskaia). Întreg stilul epocii zugrăvite este reţinut cu severitate, începînd cu coafura şi sfîrşind cu încălţămintea. Păcat numai că toată această muncă a fost irosită pe un asemenea subiect de nimic"[28].

O înaltă apreciere au căpătat şi decoraţiile lui Bakst pentru „Oedip la Colona". V. Rozanov scria cu acel prilej: „Bakst este o adevărată Rachel a artei decorative"[29].

Decoraţia pentru „Hyppolit" şi „Oedip la Colona" a constituit o etapă importantă în formarea lui Bakst ca om de teatru. Aici el a dibuit tematica ce-i era cea mai apropiată — arta arhaică greacă strîns legată de Vechiul Orient; el a demonstrat aici înalta sa cultură în domeniul artei teatral-decorative care nu avea nimic comun cu pavilioanele de servici şi cu costumele alese din vechiul repertoriu; în sfîrşit, el a demonstrat aici pătrunderea subtilă în spiritul şi stilul epocii. A fost făcut primul pas în direcţia care, ulterior, în timpul „Sezoanelor ruse" ale lui Diaghilev, a dus la „Şeherezada", la „Cleopatra", la „Daphnis şi Chloe" şi la alte montări.

Spre deosebire de Somov, Benois şi Bakst care nu numai că şi-au găsit la începutul sec. al XX-lea, drumul în artă, dar au şi creat deja o serie din marile lor lucrări, „miriskusnicii" mai tineri — E. Lansere şi M. Dobujinski — trec în acei ani prin perioada de devenire. Sfera lor de activitate este sensibil mai îngustă decît a tovarăşilor lor mai vîrstnici. Ei lucrează precumpănitor ca ilustratori de carte. Şi trebuie menţionat că ambii, spre deo-
 sebire de Benois, lucrează în domeniul cărţii nu ca

ilustratori, ci ca autori ai prezentării grafice în accepţiunea îngustă a termenului, ca „vinietişti", autori de coperţi, de foi de titlu, de litere, de frontispicii şi de viniete finale. Formarea lor în calitate de maeştri ai cărţii este legată înainte de toate de revista „Mir iskusstva".

„Revistei «Mir iskusstva» îi aparţine — scria Benois în 1902 — imensul merit de a fi ridicat, la noi, activitatea tipografică, de a fi redat cărţii străvechea prerogativă de a fi, în ceea ce priveşte aspectul exterior, alintată, prelucrată de mîinile unor adevăraţi artişti care se dăruiesc cu patimă acestei minunate activităţi"[30]. Toţi artiştii cercului au dăruit „acestei minunate activităţi" nu puţine forţe, dar mai mult decît alţii a lucrat la prezentarea grafică a revistei E. E. Lansere. Creaţia lui din acel timp el şi-a caracterizat-o ulterior singur foarte clar. „În căutările mele din acest timp au existat două direcţii: una modernistă ce folosea larg pentru ornamentul decorativ motivele vegetale şi alta istorică, în care am pornit de la studierea secolului al optsprezecelea"[31]. Şi în adevăr, în lucrările lui Lansere pentru revistă, găsim amîndouă aceste tendinţe. Trebuie doar să adăugăm că apropierea de modern nu se mărginea la motivele vegetale, iar direcţia „istorică", judecînd-o în ansamblu, nu se bizuia numai pe sec. al XVIII-lea. În concordanţă cu evoluţia generală a revistei, prezentarea grafică în stilul *Modern* predomină în lucrările lui Lansere în primii ani de apariţie, iar în ultimii, înfloreşte tot mai mult grafica retrospectivistă care se sprijinea pe tradiţiile vechilor maeştri.

Spre deosebire de Somov, care-şi stiliza adesea ilustraţiile de carte în spiritul cărţii ruseşti de la începutul sec. al XIX-lea (almanahul amintit „Florile nordului", din 1901), Lansere pleca de la modelele artei occidentale. „Ceva «rusesc» în ele [în lucrările lui Lansere] n-ai de ce căuta — remarca just Benois. Rădăcinile artei lui Lansere nu sînt în incunabulele moscovite, ci în cronicile minunat ilustrate ale lui Froisart, în ediţiile veneţiene din

sec. al XVI-lea, parțial și în cărțile contemporane engleze"[32].

Este indiscutabilă legătura cu stilistica *Modern*-ului în asemenea lucrări, publicate de Lansere în revistă, cum sînt, de pildă, înfățișarea prințesei și a dragonului pe o foaie separată, frontispiciul (reprezentînd din nou un dragon năpustit asupra cărții ce emană lumină) pentru Secția de literatură, majoritatea elementelor pentru prezentarea grafică a versurilor poeților simboliști, în numărul cinci al revistei pentru anul 1901, în care Lansere a ilustrat, așa cum am arătat în capitolul doi, versurile lor. În această lucrare, se combină în mod bizar motivele preferate ale *Modern*-ului (copaci plîngători, flori de cimitir, irișI, culmi muntoase înconjurate de o spuză de stele ș.a.m.d.) cu motivele clasiciste ale măștilor și lirelor împletite cu lauri. Ca și alți „miriskusnici" care au lucrat la prezentarea grafică a acestui ciclu, Lansere se interesează puțin de conținutul operelor; din punct de vedere al subiectului, prezentarea grafică nu este legată de text, în schimb, rezolvarea decorativă este minuțios gîndită: vis-à-vis-urile sînt excelent echilibrate, textul și grafica formează, vizual, un tot indisolubil, din contrapunerea negrului cu albul este obținut un efect decorativ maxim. Trebuie spus că în acest număr, grafica este și tipărită excelent.

Începînd din anul 1902, în grafica lui Lansere pentru revistă începe să precumpănească linia retrospectivistă. El realizează în acest an coperta, folosind cu ingeniozitate în calitate de element decorativ, nici mai mult nici mai puțin, motivul unui inel de ușă renascentist împletit cu o panglică. Acest experiment a izbutit pe deplin. Împreună cu titlul revistei realizat de Lansere în tradiția scrisului clasic (numai litera „m" a păstrat urme din contururile scrisului în stil *Modern*), motivul decorativ amintit formează o compoziție bidimensională foarte severă ce subliniază caracterul plat al paginii.

Ulterior, artistul continuă cu succes să prelucreze stilul retrospectivist de prezentare grafică, atin-

gînd, într-o serie de lucrări, o înaltă perfecțiune. Spre deosebire de coperta revistei pentru anul 1901, ce se distingea prin laconismul și transparența liniilor, lucrările următoare ale lui Lansere pentru revistă gravitează spre o mai mare complexitate și încărcare a compoziției, către contraste suculente de alb-negru. Așa sînt, de pildă, splendidele frontispicii în formă de semne ale zodiacului împletite în ornamente pentru „Cronica" revistei „Mir iskusstva" pentru anul 1903, tipărită separat de revistă. Așa este, mai ales, foaia de început pentru reproducerile cronicilor medievale franceze într-unul din numerele revistei pentru ultimul an de apariție. Această foaie încărcată cu imagini este saturată cu contraste de alb-negru. Totuși, artistul nu pierde niciodată noblețea manierei sale arhaizante. Încoronarea activității lui Lansere la revistă a constituit-o prezentarea grafică profund gîndită a „Poeziei stihiilor" a lui K. Balmont, în ultimul număr al revistei pe anul 1904, pe care am analizat-o deja în capitolul anterior.

Analizînd lucrările lui Lansere pentru „Mir iskusstva" și pentru „Comorile artistice ale Rusiei" pentru care el a lucrat, de asemenea, mult, nu se poate să nu remarcăm în general că, într-o scurtă perioadă de șase ani, artistul s-a dezvoltat rapid. Primele sale lucrări mai poartă încă pecetea nesiguranței, a influenței exercitate de grafica contemporană engleză și germană de stil *Modern;* în ele încă nu se simte adevărata personalitate artistică. În lucrările din anii 1902—1904, însă, Lansere își elaborează propriul stil; în ele se manifestă libertatea expresiei artistice; se constituie maniera individuală după care-i poți recunoaște imediat lucrările.

Alături de grafica de carte, în arta lui Lansere încep să ocupe tot mai mult loc lucrările de șevalet, în special, acuarela și guașa. Temele lui preferate sînt, în acest timp, cele caracteristice pentru întreg cercul „miriskusnicilor". El pictează peisaje din Petersburgul contemporan și-și încearcă forțele în tablouri din epoca petroviană.

În priveliştile din Petersburg, atenţia lui Lansere este reţinută nu de centrul oraşului, ci de peisajele „banale", de fiecare zi. El nu înfăţişează edificiile celebre, palatele semeţe şi cheiurile capitalei, ci caută frumuseţea neaşteptată din priveliştile Pieţei-bazar Nicolski (1901, Galeria Tretiakov) sau a Podului Kalinkin (1902, cîteva variante, Muzeul rus).

Artistul îl face pe privitor să simtă farmecul construcţiilor din epoca clasicismului tîrziu, în genul magazinelor scunde din piaţa Nikolski, cu alura ritmică a arcadelor semicirculare. Asemenea edificii arhitecturale sînt percepute nu „muzeistic", ci incluse organic în viaţa Petersburgului contemporan. Alături de edificiul clasicist din aceeaşi *Priveliştе asupra pieţei Nikolski* pulsează viaţa de toate zilele, acostează pîntecoase şlepuri încărcate cu lemne şi o femeie săracă adună surcelele rămase pe mal după descărcare. Aceste acuarele se disting printr-o rezolvare spaţială destul de complexă construită pe întretăieri de diagonale. În pofida folosirii tehnicii acuarelei, Lansere rămîne, în lucrările despre Petersburg, un autentic grafician. El nu foloseşte gingăşia şi transparenţa culorilor de apă, ci desenează cu precizie toate detaliile, „colorînd" apoi desenul. Gama cromatică este zgîrcită şi reţinută. Trebuie spus că această tehnică se potriveşte cu motivele arhitecturale zugrăvite de Lansere.

În acei ani, Lansere abordează pentru prima dată, în lucrările sale de şevalet, epoca petroviană. Avem de-a face cu începutul unui mare ciclu de opere pe această temă create în ani diferiţi. Foarte semnificativ pentru aspiraţiile lui Lansere este faptul că el nu apelează la rezolvarea în spiritul picturii de moravuri a temei istorice, ci-şi consacră lucrările tinerei Rusii de la începutul sec. al XVIII-lea, cuprinse de patosul prefacerilor. Temele lui preferate devin construirea Petersburgului şi noua flotă rusă care ieşea în larg cu toate pînzele sus. De-a lungul multor ani, artistul se va întoarce iarăşi şi iarăşi asupra acestei teme.

Primul tablou consacrat epocii petroviene a fost *Petersburgul la început sec. al XVIII-lea. Clădirea celor „douăsprezece colegii"* (guașă, 1903, Muzeul rus). Lansere a zugrăvit o zi ploioasă bîntuită de vînt. Valurile furtunoase ale Nevei se izbesc de debarcaderul Insulei Vasilevski pe care se înalță deocamdată singura clădire, abia terminată, „nou-nouță", a celor Douăsprezece colegii. La debarcader acostează o barcă. Unul dintre matrozi prinzîndu-se cu cangea de parapet, trage barca spre debarcader. În partea de sus a scării se văd cîteva figuri printre care poate fi ghicit Petru I cu un baston în mînă, venit să inspecteze construcția. Ici și colo se văd figurile mici ale constructorilor Petersburgului, într-un du-te-vino pe țărm. Sînt aici și ofițeri și mujici cioplind grinzi, și muieri cu cobilițele. În depărtare, dincolo de insulă, probabil pe Malaia Nevka, se zăresc catargurile corăbiilor noii flote.

Compoziția se distinge prin prospețimea și noutatea rezolvării. Formatul tabloului este întins mult pe orizontală. Clădirea armonioasă, zveltă a celor Douăsprezece colegii este deplasată mult spre stînga, ceea ce subliniază caracterul deșertic al părții rămase din șesul plat, mlăștinos, încă nelocuit, al Insulei Vasilevski. Artistul redă cu subtilitate atmosfera construirii Petersburgului. În pofida cerului plumburiu și a coloritului aproape monocrom înviorat doar pe cele cîteva mici pete luminoase de culoare, ale figurilor, tabloul degajă optimism și bună dispoziție. Vîntul proaspăt dinspre mare flutură steagul, valurile se zbat, pilaștri și frontoanele bine proporționate ale clădirii celor Douăsprezece colegii se înalță triumfător. Starea de spirit ce domină în guașa lui Lansere este apropiată de aceea din versurile pușkiniene consacrate Petersburgului din timpul lui Petru — din „Introducerea" la „Călărețul de aramă" și din „Ospățul lui Petru cel Mare".

Steagul navelor în vînt,
Se zbat, pe Neva, abraș
Iar din lotci s-aude-un cînt
Prietenos zis de vîslași

Lansere a introdus nota sa irepetabilă în corul „miriskusnicilor" care proslăvesc epoca petroviana drept un început al noii culturi, drept epoca clădirii Petersburgului ce avea să devină unul dintre cele mai frumoase oraşe ale lumii.

*
* *

Dar tocmai în acel timp cînd „miriskusnicii" demonstrau deosebit de convingător că Petersburgul este o adevărată minune de frumuseţe şi armonie, în rîndurile lor apare un artist care descoperă pentru prima oară grimasele oraşului şi tulbură imaginea idilică a măreţiei Petersburgului, dezvăluind trapanta lipsă de omenie a metropolei moderne.

Leat cu Lansere, M. V. Dobujinski s-a alăturat „miriskusnicilor" după întoarcerea de la München, unde a studiat în acelaşi timp cu I. E. Grabar la şcoala lui Azbé. El a făcut cunoştinţă cu membrii cercului prin intermediul lui Grabar şi în anul 1902, a început să colaboreze la prezentarea grafică a revistei. Participarea sa a fost destul de modestă şi s-a limitat la „viniete". Lucrările sale apărute în revistă păstrează urmele vizibile ale influenţei exercitate de graficienii de la „Simplicissimus" în primul rînd de Th. Th. Heine.

Probabil, sub influenţa „miriskusnicilor", Dobujinski se entuziasmează de frumuseţea ansamblurilor arhitecturale ale Petersburgului şi creează, în anii 1902—1903, o serie de desene pentru cărţi poştale ilustrate cu vederi din oraşul de pe Neva, apropiate ca manieră grafică, ba de Lansere, ba de Ostroumova-Lebedeva. Dar pe lîngă aceste peisaje tipic „miriskusnice", el începe să prelucreze propria temă — aceea a peisajului din oraşul capitalist contemporan. Dobujinski este unul dintre primii, în arta rusă, care a simţit cu acuitate singurătatea omului în oraşul contemporan, care-l înconjură cu imense clădiri de piatră. „El ştie.. să redea — scria mai tîrziu Serghei Makovski — însufleţirea masivelor de cărămidă şi beton cu coşuri, goluri pentru ferestre şi firme strîmbe, cu garduri acoperite de afişe, cu felinare somnoroase

şi cu borne provinciale de-alungul trotuarelor. Asemenea motive alegea el adesea: mizeria monumentală a caselor-stup, fantasticul sărăcăcios al casei-temniţă, pereţi cojiţi de torenţii ploilor, înnegriţi de fumul fabricilor, zone de la periferia oraşului pline de fabrici, jalnice funduri de provincie cu cocioabe oarbe, gîrbovite şi cu noroiul secular al provinciei surdomute, aşa cum erau nu puţine pe vremea mea, mai, mai şi în centrul excelenţei sale, Petersburgul . . ."[33].

Dobujinski introduce în peisajele sale motivul curţii cu cerul obturat de peretele posomorît al unei case. Artistul n-are nevoie aici de figuri umane pentru a reda plictiseala de moarte a acestor case de raport cu „gurile ferestrelor" întunecate, sau cu acei pereţi refractari, cojiţi de ploi. (*Curtea*, 1903, Galeria Tretiakov). Aspectul cumplit al unei asemenea curţi este subliniat cu fineţe de Dobujinski prin alăturarea unei „Case-temniţă", cu o căsuţă mică pe care prima o apasă, parcă (*Căsuţă din Petersburg*, 1905, Galeria Tretiakov), sau cu un copac singuratec (*Curtea*, Muzeul rus). În aceste curţi nu pătrunde niciodată soarele; cerul Petersburgului abia se zăreşte prin golul dintre case, acoperit de nori sumbri, sau cade lapoviţă, ai cărei fulgi formează un fel de reţea aruncată peste oraş. Încă contemporanii au pus apariţia acestor lucrări ale lui Dobujinski, cu prozaismul fantastic al peisajului urban, în legătură cu tradiţia lui Dostoevski care numise Petersburgul „un oraş clădit cu premeditare" şi crease pentru prima oară imaginea literară a Petersburgului din epoca capitalistă în „Crimă şi pedeapsă", în „Adolescentul" şi în multe alte opere ale sale. În literatura contemporană, cea mai apropiată de Dobujinski este, fără îndoială, poezia lui Blok, chinuit de groaza cotidianului („*Grimasele oraşului*").

Analizînd creaţia artiştilor ce ţin, în perioada arătată, de „Mir iskusstva", ajungem la convingerea că arta lor nu este deloc atît de „retrospectivă" pe cît era obişnuit să se considere şi nu se limitează la entuziasmul faţă de trecut. Toate lucrările mai importante ale „miriskusnicilor" din

anii încărcați de atmosfera furtunoasă dinaintea primei revoluții ruse au fost legate într-un fel sau altul de problemele acute ale contemporaneității. E cu totul altceva dacă stările de spirit ale epocii erau învăluite adesea de ei în veșmintele epocilor apuse și aveau cu problemele contemporane o complexă relație asociativă. Acesta era specificul „miriskusnicilor" și nu numai al lor. Nici în poezia rusă din acea vreme, de pildă, nu întîlnim o reflectare directă, liniară a realității sociale, dar starea tulbure de neliniște sufletească, de profundă insatisfacție și de așteptare a unor prefaceri sînt caracteristice în cel mai înalt grad pentru ea. „Larma neliniștii lăuntrice" pătrunde felul de a percepe lumea al multor oameni de cultură ai epocii, sensibili la mersul vremii. Nu degeaba, în 1902, Andrei Belîi scria în paginile revistei „Mir iskusstva": „Sîntem înconjurați de mistere. Trăim între prăpăstii. Vîntul ne smulge îmbrăcămintea. Cerul este de-asupra noastră. Tăcerea ne împresoară.

Ne prăbușim în prăpastie. Cădem în abis. Nu cunoaștem aceste abisuri și genuri. Nu vrem să le știm. Ne este plăcut să ne gîndim că ne mișcăm pe o suprafață plană, că în jurul nostru totul este neted, clar, drept... Drumul este luminat. Drumul este luminat — piciorul nu se poticnește. Dar vîntul se întețește...

Vîntul aleargă încotrova, șuerînd în urechi despre contemporaneitate, agitînd ceturile..."[34].

„Vîntul contemporaneității" întinde fire nevăzute între realitate și cele mai bune lucrări ale artiștilor de la „Mir iskusstva", lucrări atît de diverse cum sînt: *Dama în albastru* a lui Somov, ilustrațiile lui Benois la „Călărețul de aramă", tablourile adiate de un vînt proaspăt ale lui Lansere despre clădirea Petersburgului, și cum sînt peisajele urbane ale lui Dobujinski.

* * *

Pe lîngă lucrările examinate mai sus, realizate în
173 anii editării revistei de către fiecare dintre „mir-

iskusnici" în mod „individual" multe altele au fost create de ei într-o strînsă colaborare. Nu degeaba P. P. Perţov şi A. P. Ostroumova i-au numit pe „miriskusnici" un „genial colectiv". Ca asociaţie de artişti şi de oameni de artă, „Mir iskusstva" reprezintă un fenomen mult mai important şi mai pronunţat decît fiecare dintre participanţi luaţi separat. Am avut deja prilejul să arătăm că însăşi revista era rodul eforturilor colective ale membrilor din cercul lui Benois. Dar în afară de munca laolaltă în cadrul revistei, artiştii respectivi s-au manifestat ca un grup compact şi în alte domenii ale artei. Aproape toate manifestările mai însemnate ale creaţiei „miriskusnicilor" revin perioadelor cînd ei lucrau împreună. Aşa va fi în vremea editării de către ei a revistelor satirice revoluţionare în anii 1905—1906; aşa va fi şi în activitatea lor teatrală în Teatrul vechi şi mai ales în „Baletele ruse". În perioada examinată acum a creaţiei lor, care coincide cu anii editării revistei „Mir iskusstva", ei se manifestă deseori împreună. Deosebit de interesante în ceea ce priveşte tendinţele, ni se par a fi două — foarte eterogene şi diferite ca dimensiuni — manifestări colective ale „miriskusnicilor". Una dintre ele este legată de domeniul, deja îndrăgit de ei în acest timp, al artei cărţii; a doua — de domeniul, absolut nou deocamdată pentru ei, al sintezei artelor în mobilarea interiorului. Prima a avut loc în condiţiile participării „miriskusnicilor" la ilustrarea şi prezentarea artistică a volumului trei, apărut în anul 1902, din lucrarea lui N. I. Kutepov „Vînătoarea ţaristă şi imperială în Rusia"; cealaltă — mult mai vastă — în condiţiile participării, în acelaşi an, la noua întreprindere artistică „Arta contemporană".

Editarea „Vînătorii ţariste" se afla în acel timp în al şaptelea an, primul volum fiind apărut încă din 1895, iar al doilea din 1898. Pentru ilustrarea primelor volume consacrate Vechii Rusii, au fost atraşi cei mai mari artişti ai timpului — V. Vasneţov, Repin, Surikov, Riabuşkin precum şi Klavdi Lebedev şi bataliştii Samokiş şi Rubo. În ciuda

participării artiştilor ruşi de prima mînă, în ciuda tiparului excelent asigurat de Expediţia pregătirii hîrtiilor de stat, în ciuda minuţiozităţii şi caracterului luxos al ediţiei, primele două volume n-au reprezentat, sub aspect pur artistic, ceva deosebit. Lor le este propriu acel caracter străin specificului cărţii, al prezentării grafice şi al ilustraţiei, de care suferă în general ediţiile din a doua jumătate a sec. al XIX-lea, cînd principiile graficii de carte fuseseră date uitării iar nivelul de măiestrie al acestei activităţi scăzuse cu totul.

În timpul cînd se pregătea volumul trei consacrat sfîrşitului sec. XVII şi sec. XVIII, „miriskusnicii" se impuseseră deja ca graficieni de carte şi cunoscători ai artei şi istoriei sec. al XVIII-lea şi au fost invitaţi să lucreze la această ediţie împreună cu vechii participanţi precum şi cu A. Vasneţov şi L. Pasternac. Lucrările „miriskusnicilor" deşi constituiau doar o parte a ilustraţiei şi a prezentării grafice a „Vînătorii ţariste şi imperiale", au schimbat totuşi imediat fizionomia ediţiei, conferindu-i noi calităţi. În volumul trei au fost reproduse pe planşe lipite trei cunoscute guaşe ale lui V. Serov care au avut în creaţia sa importanţa unei etape, inaugurînd ciclul tablourilor istorice consacrate preocupărilor lui Petru I: *Piotr II cu ţarevna Elizaveta Petrovna pornesc călare din satul Izmailovo, toamna la vînătoare cu cîini, Plecarea Ecaterinei II la vînătoare cu şoimi* (Ecaterina II în şaretă însoţită de Mamonov, Potemkin şi de oberegermaistrul S. K. Marişkin, care merg înaintea suveranei) şi *Ţarul Petru I cu cneazul F. I. Romodanovski, cu Lefort, I. Buturlin şi Zotov iau parte la vînătoarea cu cîini organizată de boieri.* Printre planşele color lipite au fost inserate, de asemenea, două ilustraţii realizate în colaborare de A. Benois şi E. Lansere: *Sosirea Elizavetei Petrovna, dis de dimineaţă de la locul de chemare a cocoşilor de munte din Monbej-ul din Ţarskoe Selo* şi *Partida de vînătoare a Ecaterinei II împreună cu dregătorii ei mai apropiaţi, în timpul iernii.* Dar principala partici-
 pare a „miriskusnicilor" la această ediţie constă în

executarea aproape a tuturor frontispiciilor şi vinietelor finale din carte. Şase desene pentru frontispicii şi viniete finale a realizat Lansere, şase — Benois şi, un frontispiciu — Bakst. În afară de aceasta, Lansere a desenat şi toate iniţialele pentru paginile de început de capitol[35].

În genul ei, cartea lui N. I. Kutepov corespundea cum nu se putea mai bine înclinaţiilor „miriskusnicilor". Răspundea intereselor lor din acel timp şi faptul că această carte era consacrată secolului al XVIII-lea îndrăgit de ei, şi aspectul de moravuri al temei istorice, şi posibilitatea de a arăta frumuseţea arhitecturii şi artei acelei epoci cu care pe atunci era strîns legată viaţa de la curte, şi în sfîrşit, împrejurarea că în frontispicii şi vinietele finale artiştii nu erau atît de legaţi de un anumit subiect dispunînd de un cîmp larg pentru manifestarea fanteziei creatoare în interpretarea sec. al XVIII-lea, ceea ce era important pentru „miriskusnici".

Frontispiciile şi vinietele finale, aşa-zisele culde-lampe sînt de fapt tocmai astfel de „fantezii pe teme istorice". Dar creîndu-le, Lansere, Benois şi Bakst nu uită niciodată specificul cărţii. Majoritatea compoziţiilor pentru frontispicii şi pentru vinietele de sfîrşit sînt desfăşurate paralel cu suprafaţa paginii, fără sugerarea adîncimii, ceea ce „păstrează" aspectul plat al filei. Din combinaţia de alb-negru a petelor se obţine, mai ales de Lansere, un efect decorativ maxim; dacă este folosită culoarea, apoi şi această este dată destul de convenţional; caracterul plan al planşei este subliniat şi de tot felul de chenare realizate foarte ingenios şi alcătuind, cu compoziţia figurilor, un tot indisolubil.

Frontispiciile şi vinietele finale ale capitolelor create de Lansere, Benois, şi Bakst sînt legate fără îndoială de tradiţia lui Menzel în ilustrarea şi prezentarea grafică a operelor de istorie.

După cum am mai arătat, Menzel a fost unul dintre artiştii cei mai îndrăgiţi de „miriskusnici". Aceştia îl apreciau foarte mult ca pe creatorul unor tablouri şi ilustraţii sui-generis, pe temă is-

torică, dar tratate în genul picturii de moravuri, şi în această privinţă el poate fi considerat cu adevărat precursorul lor. Şi poate în nici o altă lucrare nu s-a manifestat în chip atît de vădit legătura de continuitate dintre „miriskusnici" şi creaţia lui Menzel — îndeosebi desenele acestuia pentru „Istoria lui Friedrich cel Mare" a lui F. Kugler — ca în frontispiciile şi vinietele cărţii lui Kutepov, în care însuşi genul operei îndemna spre dezvoltarea soluţiilor menzeliene.

Pe urmele lui Menzel, „miriskusnicii" redau cu plăcere nu imaginea nu ştiu căror remarcabile evenimente istorice, ci desene „ocazionate de text", care reprezintă jocuri de artificii pe mare sau vînători grăbiţi (Lansere), o mică scenă galantă, neavînd în general legătură cu vînătoarea (Bakst) sau galopul unor călăreţi în goana mare peste cîmpurile toamnei (Benois).

În condiţiile păstrării unităţii unor principii generale în realizarea frontispiciilor şi vinietelor finale, în lucrările fiecăruia dintre „miriskusnici" există şi diferenţe ce permit să se vadă îndată de a cui mînă a fost făcut un desen sau altul. Astfel, Lansere a realizat în general subiecte legate de domnia lui Petru I şi a Annei Ioanovna. Faptul nu este întîmplător, întrucît îi dădea posibilitatea ca în stilistica frontispiciilor şi a vinietelor finale să urmeze tradiţiile barocului tîrziu. Compoziţiile lui sînt încărcate cu imagini pline de contraste de alb-negru. Lansere alege motive lipsite de un caracter ornamental facil, şi, în tratarea lor, subliniază măreţia epocii respective. El îl înfăţişează pe Petru I galopînd, în profil, încadrat într-un fel de grilaj rebarbativ şi într-un portic sprijinit de cariatide (Frontispiciul din pag. 1). Acest frontispiciu poate fi asociat mai degrabă cu imaginea unui ostaş-conducător de oşti decît cu cea a unui vînător. Lansere introduce în frontispiciu culoarea, combinînd tonul brun al imaginii principale cu tonul rece verde-albăstrui al cartuşului.

Chiar şi scenele pronunţat de gen — vinieta finală reprezentîndu-i pe *Petru I şi Ecaterina Alek-*
177 *sevna admirînd jocul de artificii de pe mare, la*

Peterhof (pag. 22), frontispiciul *Petru II la popas în timpul vînătorii, înconjurat de un chenar din accesorii de vînătoare* (pag. 23), vinieta finală *Anna Ioannovna la vînătoarea cu puşca împreună cu suita sub un cort de paradă* (pag. 78), frontispiciul *Vînătoarea* (pag. 157) — degajă la Lansere un aer de mare solemnitate şi măreţie. El foloseşte cu multă reţinere culoarea, preferînd să obţină efecte decorative din combinaţia fondului alb cu haşurile întunecate ale desenului de diferite densităţi şi grosimi. Astfel desenul alb-negru în peniţă *Petru I admiră jocul de artificii* ... este construit pe contrastul dintre siluetele întunecate ale figurilor îndreptate cu spatele către privitor şi ale boscheţilor întunecaţi din primul plan şi jocul strălucitor de artificii din depărtare, deasupra apei. Lansere pune cu subtilitate în lumină, în compoziţiile sale, arta epocii zugrăvite. În vinieta finală *Anna Ioannovna la vînătoare cu puşca* ..., de pildă, în care ţarina „cu privire teribilă" întinde unui mic arap puşca care mai fumegă după împuşcătură, în timp ce un al doilea îi oferă alta, se poate urmări efectul studierii atente de către Lansere a sculpturii lui Karlo Rastrelli *Anna Ioannovna cu puiul de arap*. Dar cu toate astea, Lansere nu cade în „restauraţie muzeistică", în imitaţie. El dispune liber de materialul istorico-artistic în compunerea imaginilor, păstrînd noblеţea stilului.

Foarte reuşite sînt şi iniţialele lui Lansere. Litera de titlu este înscrisă de el într-o compoziţie dreptunghiulară, fiind combinată cu un motiv plastic oarecare legat de conţinutul cărţii: fie o corăbioară, fie un călăreţ pe un cal ridicat în două picioare, fie o ţeastă de cerb cu coarne rămuroase, fie accesorii de vînătoare, un pavilion de menajerie cu maimuţe, sau un şoim legat cu lănţişor. Este interesant de remarcat că letrinele, cu toată unitatea lor stilistică, în general variază uşor în funcţie de caracterul frontispiciului. Iniţialele combinate cu frontispiciile lui Lansere însuşi sînt mai încărcate, mai „baroce" decît iniţialele mai uşoare, mai luminoase corelate cu frontispiciile lui

Benois şi Bakst cu care încep capitolele despre vînătoarea de la mijlocul şi din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea.

Frontispiciile şi vinietele finale ale capitolelor desenate de Benois şi Bakst sînt legate în mod mai nemijlocit decît cele ale lui Lansere de tradiţia lui Menzel atît prin compoziţie cît şi prin aspectul lor diafan, uneori parcă neglijent al desenului în peniţă, mai ales unicul frontispiciu al lui Bakst (pag. 79) şi asemenea desene semnate de Benois cum sînt *Marea prinţesă Ecaterina Alekseevna se întoarce de la o vînătoare reuşită însoţită de un vînător, la Oranienbaum* (pag. 96) sau *Vînătoarea cu cîini* (p. 156). Desenul lui Bakst — nu are, în esenţă, legătură cu vînătoarea şi trecerea lui în lista ilustraţiilor sub denumirea *Imagine alegorică în stilul Ludovic XV a plecării vînătorilor la vînătoare* — este destul de forţată. În realitate, în desenul lui Bakst nu există nimic alegoric şi scena respectivă este pur şi simplu o scenă tratată foarte decorativ, înfăţişînd o figură de bărbat şi două de femei privind de după un zid. Această mică scenă este compusă într-un chenar format din două cariatide cu cornuri de vînătoare şi pene de struţ. Desenul foarte liber, ostentativ neglijent, „franţuzit" al lui Bakst este pe alocuri colorat într-un verde gingaş şi în roz.

Dimpotrivă, desenele lui Benois din această carte sînt, în marea lor majoritate, neobişnuit de minuţioase, chiar „zeloase". Primul dintre ele — frontispiciul *Anna Ivannovna călare urmăreşte un cerb, însoţită de suită, în menajeria din Peterhof* — spre deosebire de altele, este rezolvat aproape ca o ilustraţie. Cerbul, cîinii, călăreţii aleargă în paralel cu planul suprafeţei hîrtiei spre stînga, de-a lungul grilajului grădinii din Peterhof. După grilaj se văd copacii tunşi în chip bizar, auriţi de soarele asfinţitului. Întreaga compoziţie este închisă într-un dreptunghi riguros. Toate celelalte frontispicii şi viniete finale de capitol ale lui Benois sînt rezolvate ca nişte simple viniete. Scenele cu figuri sînt încadrate de motive arhitecturale şi vegetale, cu ghirlande şi compoziţii formate din

ustensile de vînătoare, cu medalioane, ceea ce-i conferă o formă capricioasă şi complexă. În unele personaje apare o nuanţă de drăgălăşenie de păpuşă, şi aceasta nu în spiritul sec. al XVIII-lea, ci mai degrabă în spiritul „biedermayer-ului" german, ca de pildă în frontispiciul *Marea prinţesă Ekaterina Alekseevna se întoarce de la o vînătoare reuşită, însoţită de un vînător, la Oranienbaum* (pag. 96), în care Ekaterina, încă tînără şi subţirică, îmbrăcată în costum bărbătesc şi cu tricorn pe cap, zburdă cu arma pe umăr ca o balerină din timpul celebrei Fanny Elssler, sau în frontispiciul *Vînătoare cu ulii*, cu un desen plin de acurateţe, redînd mesteceni tineri şi floricele, şi cu tonurile gingaş-verzi şi roze, amintind de-a dreptul curăţelele ilustraţii nemţeşti pentru copii. Chiar şi în compoziţiile peisagistice: *Casa de vînătoare a menajeriei* (pag. 191) sau *Grădina de vară şi volieră pe eleşteu instalată de Petru I* (p. 268), în care Benois a înfăţişat colţuri din parcurile Petersburgului, a căror frumuseţe el a preţuit-o primul şi n-a contenit s-o popularizeze, există, fără să ne fi aşteptat la asta, o nuanţă din felul de a înţelege natura al romantismului german tîrziu.

Două ilustraţii realizate în colaborare de Benois şi Lansere — *Sosirea Elisavetei Petrovna dis de dimineaţă de la locul de chemare a cocoşilor de munte din Monbej* şi *Partidă de vînătoare a Ekaterinei II împreună cu dregătorii ei apropiaţi în timpul iernii* — nu aparţin celor mai bune lucrări ale celor doi „miriskusnici". Ele sînt tot aşa de puţin adaptate specificului cărţii ca şi lucrările altor artişti, reproduse în „Vînătoarea ţaristă . . ." pe planşe separate şi lipite, şi sînt mai prejos, în ceea ce priveşte calitatea, decît compoziţiile despre vînătoare ale lui Serov pe care le-am amintit deja.

În ansamblu, lucrul asupra acestei ediţii a avut pentru „miriskusnici" şi pentru istoria graficii ruseşti de carte o mare importanţă. Cu acest prilej au fost elaborate noi principii de prezentare artistică şi de ilustrare a cărţii cu subiect istoric, au fost puse bazele stilului graficii „miriskusnicilor"

în care profunda cunoaştere a culturii din epoca zugrăvită se îmbină cu zborul fanteziei, înţelegerea exigenţelor impuse de specificul cărţii cu libertatea şi maleabilitatea limbajului artistic. Lucrul la volumul trei al „Vînătorii ţariste..." a fost un fel de repetiţie înainte de crearea unei asemenea capodopere a „miriskusnicilor" cum a fost ediţia „Ţarskoe Selo şi domnia Elisavetei Petrovna", lucrare începută imediat după terminarea cărţii examinate, dar încheiată abia în anul 1910.

* * *

O altă manifestare colectivă a „miriskusnicilor" în aceşti ani a fost participarea în întreprinderea artistică „Arta contemporană" iniţiată de I. E. Grabar care a sprijinit-o printr-o participare foarte activă[36]. Întreprinderea era finanţată de doi oameni bogaţi, ambii implicaţi în artă ca artişti amatori — cneazul S. A. Şcerbatov şi V. V. von Meck[37]. În fond însă, această întreprindere era una din ramificaţiile amplei activităţi a „miriskusnicilor", ceea ce a subliniat stăruitor Diaghilev în articolul său despre „Arta contemporană", cînd scria în 1903: „Sub această denumire larg cuprinzătoare, a luat fiinţă pe Morskaia, o interesantă şi serioasă întreprindere artistică, ai cărei principali participanţi sînt colaboratorii şi prietenii cei mai apropiaţi ai revistei „Mir iskusstva": A. Benois, L. Bakst, I. Grabar, K. Korovin, E. Lansere, A. Golovin ş. a."[38]. Aceeaşi remarcă o găsim şi în revista „Zodcii" (Arhitectul): „Principalele forţe artistice ale revistei noastre «progresiste» sînt toate aici — de faţă"[39].

Cum a relatat ulterior S. Şcerbatov, ideea principală a iniţiatorilor acestei întreprinderi a fost să „creeze un centru în stare să exercite influenţă asupra periferiei şi care să slujească drept exemplu demonstrativ, un centru care să polarizeze munca de creaţie. Adică arta aplicată să se manifeste în legătură strînsă cu arta pură, trebuind să fie reprezentată şi ea la expoziţiile colective. Arta aplicată nu trebuie să mai fie reprezentată, ca de obicei, numai printr-un şir de exponate oarecare, ci să se

prezinte ca un tot conceput de un grup de artiști atrași treptat spre activitatea de amenajare a interioarelor, ca un întreg organic și armonios în care, începînd cu finisarea pereților și a mobilierului și sfîrșind cu toate detaliile, să promoveze principiul unității [...] ca lege de nestrămutat"[40].

Planurile organizatorilor erau foarte ample, dar, în fapt, întreprinderea a fost întemeiată pe spezele mecenaților; ea fiind ceva intermediar între magazinul de artă și expoziție și, foarte curînd, după o existență doar de cîteva luni, a dat faliment. Dar lucrările prezentate în această expoziție-magazin au lăsat o urmă vizibilă în arta rusă. În scurta perioadă a existenței sale, „Arta contemporană" a reușit să organizeze o expoziție de interioare realizate după schițele artiștilor din grupul „Mir iskusstva" și, în aceleași săli, trei expoziții consecutive ale lucrărilor lui Somov, Roerich și una de gravură japoneză.

La expoziția „Artei contemporane" au fost prezentate o sufragerie după schițele lui Aleksandr Benois și E. Lansere, un budoar, după Bakst, o cameră pentru „băut ceaiul" după schițele lui K. Korovin și un așa-zis „teremok" (mobila pentru un mic foișor), de Golovin. Autorii altor camere au fost S. Șcerbatov și I. Grabar. Ultimul a făcut, de asemenea, și prezentarea artistică, reușită, a intrării la expoziție. În aceste interioare au fost montate obiecte de majolică din fabrica de olărie „Abramțevo" a lui S. I. Mamontov, inclusiv opere din majolică de Vrubel, porțelan de Copenhaga, articole realizate de giuvaergiul în mare vogă în acel timp, R. Lalique precum și rochii după schițele lui W. von Meck. Este frapant faptul că printre colaboratorii „Artei contemporane" nu exista nici un arhitect-profesionist, dacă nu-l punem la socoteală pe inginerul militar S. F. Sobin, invitat să conducă sectorul de construcții.

La expoziția „Artei contemporane", „miriskusnicii" au avut posibilitatea să traducă în practică idealurile lor în domeniul locuinței contemporane, „să se adapteze — cum scria Diaghilev — direct

la viaţă şi să creeze pentru omul contemporan acea ambianţă în care grijile lui să devină mai uşoare, odihna mai posibilă şi întreaga viaţă mai confortabilă şi mai veselă"[41]. Datorită marelui grupaj de fotografii bune publicate în „Mir iskusstva" (1903, Nr. 5—6) şi descrierilor contemporanilor[42], putem să ne facem o idee destul de completă despre aceste interioare care nu s-au păstrat, realizate de artiştii grupului „Mir iskusstva".

Cele mai apropiate una de alta ca principii iniţiale şi ca realizare sînt sufrageria după schiţele lui Benois — Lansere şi budoarul lui Bakst. Ele sînt menţinute în tonuri luminoase, sînt lipsite de caracterul masiv al interioarelor „în spirit rusesc", artiştii se străduiesc să îmbine aici nobleţea stilului şi chiar o anumită solemnitate cu acel confort şi voioşie despre care scria Diaghilev. Pentru a obţine acest lucru, „miriskusnicii" merg pe calea combinării ingenioase a motivelor din arhitectură şi din arta aplicată a sec. al XVIII-lea cu *Modernul* cel mai îndrăzneţ, cu precădere cel în „spirit englezesc". Sufrageria avea ferestre semicirculare, şi, în colţurile camerei, — oglinzi montate în rame dreptunghiulare imitînd arhitectura cu „străpungeri" de la pavilionul Monplaisir din Peterhof. Mai avea o lustră sub forma unui cilindru uşor turtit format din nenumărate fire tremurătoare şi strălucitoare din cristale cu pandantivi; altoreliefuri foarte proeminente deasupra uşilor, reprezentînd perechi de figuri goale redate pînă la genunchi, care aminteau, de asemenea, de figurile decorative din sala de solemnităţi de la Monplaisir; un panou decorativ în chip de gobelin şi, în sfîrşit, scaune asemănătoare ca formă cu mobila din epoca petroviană — toate acestea respirînd atmosfera „secolului opşpe". Aici, artiştii îmbinau cu îndrăzneală motive din diferite perioade — vremea lui Petru, stilul Rastrelli şi cel din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, fără ca toate acestea să producă impresia unei cacofonii arhitecturale. Motivele inspirate de sec. al XVIII-lea coabitau cu unele trăsături ale *Modernului*. Încă Diaghiev observase că:

„alături de o fereastră elegantă şi de o coloană

zveltă, vedem desenul regulat al unei table de şah din cahle de piatră; alături de colţurile de oglinzi minunat concepute, apărute parcă sub influenţa arhitecturii transparente a sălilor de la Peterhof, se văd uşi verzi de vilă englezească contemporană; alături de o superbă lustră impresionantă prin somptuozitatea ei, făcută parcă din briliante, se află simple bufete albe, amintind de la distanţă de Mackintosh"[43]. Este caracteristică pentru *Modern* şi folosirea largă, în decoraţie, a ceramicii, metalului (bronz, alamă) şi a linoleumului cu care este acoperită podeaua sufrageriei. În motivele plastice ale acestui interior, coabitează, de asemenea, tendinţe divergente. Dacă marele panou *Căldatul Dianei* realizat de S. Iaremici după schiţa lui Benois, se trage din tradiţia vechilor maeştri, în schimb, reliefurile lui Ober ce împodobesc căminul, înfăţişînd doi balauri veninoşi, sînt, sub aspect stilistic, un model tipic pentru sculptura *Modern*-ului.

Într-o cronică, în general favorabilă, a expoziţiei, Revista „Zodci" a enumerat cu zel toate neajunsurile, evidente pentru arhitectul profesionist, ale sufrageriei lui Benois — Lansere. „Din păcate — scria aici recenzentul — înălţimea mică a camerei n-a fost luată în consideraţie de autori, adică în prezentarea lor nu s-a făcut nimic pentru mascarea acestui neajuns; grupurile de de-asupra uşii sînt mari, greoaie şi se termină în mod neplăcut în perete, fundalul lor nearmonizîndu-se cu tonul general al pereţilor; pilaştrii sînt literalmente ca nişte scînduri-lătunoaie, adosate la perete, neterminate prin nimic în jos şi avînd capiteluri urîte ca profil; căminul este prost compus şi neplăcut ca proporţii, gobelinul, foarte decorativ şi tratat cu gust în ceea ce priveşte petele cromatice, este peste măsură de colorat şi prea agitat într-o cameră atît de mică; lustra şi aplicile sînt foarte originale ca idee şi desen, dar fără îndoială, prea mari pentru o asemenea cameră. Toate neajunsurile enumerate — conchide recenzentul — nu tulbură, totuşi, impresia în general plăcută"[44].

Lipsurile remarcate de Baumgarten pot fi reduse în principal la neconcordanța dintre caracterul pompos și solemn al mobilării sufrageriei și dimensiunile încăperii, iar ca să fim consecvenți, trebuie să menționăm și neconcordanța cu destinația dată uneia dintre camerele locuinței contemporane. Diaghilev, cu mintea lui clară, a formulat aceasta mai direct și în mod definitiv, vorbind despre „impresia de teatral", despre faptul că ideile picturale nu s-au transformat „într-o sufragerie în care se bea un pahar de vin bun și se mănîncă cu poftă o bucată de biftec în sînge"[45]. Străduindu-se să-și înfăptuiască visul despre frumusețe, ținînd să opună „marele stil", învăluit de adierea amintirilor despre splendoarea epocilor trecute, vieții prozaice de toate zilele, artiștii s-au rupt într-o mare măsură, aici, de nevoile vitale ale realității cu exigențele ei de o mai mare democratizare a locuinței, căutînd să se apropie de posibilitățile practice ale omului de rînd. Interiorul creat de Benois este o piesă unicat; el este parcă destinat acelor *serenissimi* protectori ai artei și amatori de frumos despre care se vorbea mult în cercul lui Benois, opunîndu-se dragostea lor pentru artă moravurilor contemporane ale „secolului practic". Remarcăm în treacăt că mobilierul sufrageriei a și încăput pînă la urmă pe mîna unui fel de *serenissimus*, este adevărat, ceva mai puțin important decît cei dinainte, în persoana cneazului S. A. Șcerbatov însuși, în casa lui din Moscova construită de arhitectul Tamanian. Alte comenzi pentru repetarea sufrageriei respective nu s-au primit.

Apropiat ca stil de sufrageria lui Benois — Lansere este budoarul creat de Bakst. Pentru înfăptuirea ideei artistului, o cameră pătrată ca plan, a trebuit să fie transformată într-una rotundă. În decorul ei arhitectural, răzbat ecouri ale clasicismului rus timpuriu din sec. al XVIII-lea. „Acesta era un elegant budoar feminin — își amintea Șcerbatov — cu pilaștri fini și cu motivul sculptural al unor amorași dormind (lucrarea lui Lansere). În ciuda primejdiei de a cădea în stilul imitativ (al
185 Trianonului), Bakst a creat ceva foarte neobișnuit

şi personal, conform cu toate problemele artei contemporane. Tonul coloristic al pereţilor ca de fildeş se combina frumos cu tonul lemnului de arţar, deschis la culoare, al mobilei, cu tapiseria zmeurie. Dantelele negre şi argintii, înviorau cu un ornament rafinat fondul de catifea. Podeaua era acoperită cu un postav alb, ornamentat"[46].

Toate referinţele despre camera proiectată de Bakst converg spre concluzia că era frumoasă. Dar în privinţa conformităţii ei cu „toate problemele artei contemporane", dacă sînt înţelese aici şi comoditatea şi caracterul practic, cei care au scris nu sînt nici pe departe unanimi în aprecieri. Este interesant că prima referinţă critică i-a aparţinut şi de data aceasta lui S. P. Diaghilev care a scris următoarele despre interiorul decorat de Bakst: „În budoarul înmiresmat lucrat de Bakst avem din nou aceeaşi senzaţie: camera aceasta în fond realizată din lemn*); este una dintre vinietele fine ale aceluiaşi artist. Compoziţia ajurată, excelent desenată a acestui salon fantezist nu este nimic altceva decît o operă de artă grafică, ca să spunem aşa, un desen fermecător pentru decoraţia unui teatru de marionete, în care trăieşte unica prinţesă vrăjitoare despre care ştim cum dansează, cum se pudrează, cum cochetează, dar despre felul cum trăieşte, nu ştim nimic"[47]. Diaghilev a observat, în adevăr, cu subtilitate lipsa elementului utilitar în interiorul proiectat de Bakst, în aceeaşi măsură ca şi în sufrageria realizată de Benois-Lansere. El a dat foarte devreme alarma în privinţa inadaptabilităţii acestor încăperi elegant decorate, la viaţa omului de rînd, în privinţa neviabilităţii idealului arhitectural al „miriskusnicilor." Temerile lui Diaghilev s-au dovedit a fi întemeiate întrucît tocmai aceste interioare ale „Artei contemporane" s-au dovedit a fi ceea ce se cheamă „prima rîndunică" în sensul dezvoltării

---

* Diaghilev are aici în vedere faptul că pentru transformarea unei camere dreptunghiulare într-una rotundă, a fost construită o carcasă specială din lemn (nota autoarei).

retrospectivismului în arhitectură. Se cuvine să recunoaştem perspicacitatea şi luciditatea judecăţilor emise de Diaghilev mai ales că autorii interioarelor erau prietenii şi colaboratorii lui cei mai apropiaţi.

Nu fără temei, Diaghilev opunea camerelor realizate de prietenii săi modesta cameră a divanului (altfel spus, pentru servirea ceaiului) proiectată de Konstantin Korovin[48]. Korovin a renunţat în realizarea acestei camere la acel „stil rusesc" în care lucrase mai înainte, de pildă, pentru Expoziţia universală de la Paris, din anul 1900, şi a dat o rezolvare nouă, foarte laconică. Pereţii şi tavanul camerei erau acoperiţi de o pînză gri cu siluete de copaci verzi ţesuţi în material. De-a lungul pereţilor se aflau divane galbene, dulapuri joase şi o masă dreptunghiulară îngustă, lipsite toate de ornamentele încărcate, în „stil rusesc". Toate acestea i-au dat temei lui Diaghilev să enunţe următoarea opinie: „Sub aspect arhitectural-practic, poate răspunde cel mai bine destinaţiei sale camera de servit ceaiul, excepţional de plăcută a lui Korovin, în care acest maestru a demonstrat tot farmecul harului său decorativist şi coloristic"[49].

Camera lui Korovin s-a dovedit a fi la expoziţie singura lipsită de spirit retrospectivist, cu adevărat arhitectural-practică, dacă nu luăm în consideraţie decoraţia intrării la expoziţie, realizată de Grabar şi rezolvată, de asemenea, foarte sever şi laconic. În schimb, faimosul „foişor" al lui Golovin era lipsit de orice utilitarism.

Camera decorată de Golovin era, în felul ei, o „fantezie" în gustul basmelor ruseşti. Unul din pereţi era din majolică policromă în relief, ce forma un decor avînd drept motive copaci, ierburi, animale şi păsări fantastice. Vatra cu coloane era tot din cahle colorate. Ceilalţi pereţi erau făcuţi din lemn sculptat; sculptorii în lemn chemaţi de la Moscova — scrie Grabar — au crestat în lemn de tei toţi pereţii în «stil animalier», în genul vechilor bărci de pe Volga, cu «sirene», lei şi tot

felul de «ierburi». O participare însemnată la realizarea acestora din urmă a avut tînărul, pe atunci, Serghei Vasilievici Cehonin"[50]. Tavanul era, de asemenea, din lemn sculptat şi în centrul lui era înfăţişat chipul soarelui. Este interesant că „Mir iskusstva", care cu cîţiva ani mai devreme popularizase căutările lui Golovin în spiritul naţional rus acordă acum „foişorului" o apreciere în cel mai bun caz reţinută, care coincide în multe privinţe cu critica revistei „Zodci". Şi „Mir iskusstva" şi „Zodci" remarcă acum, înainte de toate, caracterul de butaforie, de „teatral" al interiorului realizat de Golovin, inaplicabilitatea sa absolută în viaţa de toate zilele. „În foişorul teatral al lui Golovin — arată Diaghilev — ne dăm de ceasul morţii şi nu ştim deloc cum am putea, în costumul nostru negru, cu gulerul scrobit, să ne comportăm în această împărăţie a babei-hîrca, şi în loc să luăm o carte interesantă şi să ne concentrăm asupra lecturii, în această cameră, tot timpul avem impresia că dintr-o clipă în alta izbucneşte de undeva o orchestră ce va revărsa asupra noastră un torent de melodii extraordinar de poetice şi de seducătoare, care le vor obliga pe înfricoşatele bufniţe să-şi rotească ochii, iar florile grele să se împletească şi să se încolăcească şi mai mult de-asupra capetelor noastre"[51].

Reacţia la „foişorul" lui Golovin a demonstrat clar că în acest timp, încercarea de a se reînvia „stilul naţional" începuse deja să se perimeze.

Renunţarea la „stilul rusesc" în favoarea retrospectivismului, ce se contura la „Mir iskusstva" încă din 1902, exprimată într-o serie de articole, inclusiv în scrierile lui Benois despre expoziţia artizanală şi în articolul lui Grabar „Cîteva gînduri despre arta aplicată contemporană în Rusia", despre care s-a vorbit în capitolul precedent, se produce definitiv acum în legătură cu expoziţia „Artei contemporane". În acest sens, este foarte semnificativă evoluţia unui artist atît de sensibil cum era Korovin care cu trei ani înainte mai elabora încă foarte activ proiecte arhitecturale şi de artă decorativă şi aplicată în „spirit popular", iar acum

renunța atît de hotărît la ele. Lipsa de confort, artificiozitatea stilului „popular rus" aplicat la interior, devin acum evidente pentru toți. Astfel, revista „Zodci" scria, încheind analizarea „foișorului" proiectat de Golovin și, totodată, a lucrărilor lui Maliutin și E. Polenovei de la alte expoziții: „Dacă asemenea tipuri de mobilier produc impresia de butaforie, aceasta se explică precumpănitor prin aceea că condițiile vieții noastre s-au depărtat mult de epoca pe care artiștii se străduiesc s-o reînvie. De aceea mobilierul expus de artiștii de orientare occidentală, în ciuda împrumutului de forme, pare și mai frumas și mai confortabil. Mobilierul rusesc va deveni acceptabil, comod atunci cînd formele naționale vor fi puse în acord armonios cu exigențele confortului contemporan"[52].

Expoziția întreprinderii „Arta contemporană" n-a fost deloc un episod întîmplător. Ea s-a deschis în momentul unei mari înviorări a noilor căutări în arhitectură și în arta decorativă și aplicată. Aproape simultan cu ea, la Moscova a fost deschisă expoziția „arhitecturii și industriei artistice a noului stil", al cărei principal inițiator și exponent a fost I. Fomin și la care au luat parte reprezentanții de vază ai Sezessionismului și ai *Modernstil*-ului Olbrich și Mackintosh. Amîndouă expozițiile prezentau tabloul extraordinar de pestriț al diverselor căutări în domeniul arhitecturii și al industriei artistice, care demonstra tocmai faptul că gîndirea arhitecturală se afla la răspîntie. Nu degeaba, în „Zodci", scriau cu ocazia expoziției moscovite că în aceasta „se simte lipsa a ceva permanent, indiscutabil"[53]. Într-o măsură importantă, acest lucru poate fi valabil și pentru expoziția „Artei contemporane" care ne interesează pe noi.

Exponatele ei au fost contradictorii. Sintetizînd întrucîtva, ele pot fi împărțite în trei direcții: dezvoltarea „stilului rus popular" alambicat și ornamentat ce se îndrepta acum spre amurg, reprezentat de foișorul lui Golovin, alături — tendința absolut contrarie către simplitate și utilitarism,

către soluția „arhitectural-practică", după expresia lui Diaghiliev, prezentă în camera cu divanuri (pentru ceai) a lui Korovin și în decorația pentru intrarea la expoziție, realizată de I. E. Grabar, unde articolele din majolică erau amplasate pe protuberanțe din ciment aparent, de o parte și de alta a scării, anticipînd expozițiile din vremea noastră. În sfîrșit, a treia direcție o constituie căutările grupului „miriskusnicilor" fondatori în care se îmbina tendința evidentă spre retrospecție în decorul arhitectural cu soluțiile în spiritul „Artei 1900" europene, precumpănitor în mobilier. De la îndemnurile spre abordarea tradițiilor sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea care au răsunat în „Mir iskusstva" în 1902, Benois, Lansere și Bakst au trecut acum la fapte, încercînd să-și întruchipeze idealurile în natură. „Vestitori prea timpurii ai unei primăveri prea lente", ei n-au primit deocamdată un mare sprijin în cercurile artistice; arhitecții i-au condamnat pentru diletantism, iar propriul lor tovarăș, Diaghilev, i-a condamnat pentru teatralism, inadaptabilitate la nevoile vieții, deși atît primii cît și cel din urmă au salutat tendința lor de a creea o impresie plăcută. Dar apariția interioarelor sufrageriei lui Benois-Lansere și budoarul lui Bakst s-au dovedit un simptom important al atenției crescînde pentru folosirea tradițiilor „marelui trecut arhitectural". Propaganda neobosită a lui Benois și-a făcut efectul. Și în viitorul cel mai apropiat, în primii ani după revoluția din 1905—1907, aceste tendințe căpătau deja o amplă și deplină dezvoltare în activitatea unei întregi serii de arhitecți-profesioniști de înaltă cultură, care se vor alătura „miriskusnicilor" fondatori pe terenul asociației „Mir iskusstva" renăscute după anul 1910.

Acum însă, în anul 1903, expoziția „Artei contemporane" n-a produs, cum am arătat, un entuziasm deosebit nici în rîndul criticii, nici al publicului. În ceea ce privește publicul, lipsa de succes în rîndurile lui a fost atît de categorică încît, așa cum ne comunică Grabar, n-a fost primită nici o comandă pentru mobilier, și nu numai pentru o

cameră întreagă, dar n-au fost comandate nici măcar scaune separate"[54]. Este drept, Filosofov a explicat asta prin prețurile ridicate și, pe deasupra, prin faptul că eventualii cumpărători ar fi trebuit să-și aștepte obiectul cumpărat aproape un an, întrucît lucrurile expuse erau considerate „mostre" intangibile, în timp ce „se vindeau numai copiile lor care nu existau în stoc"[55]. Întreprinderea „Arta contemporană" a fost desființată cu un mare deficit pentru inițiatorii ei.

În perioada premergătoare primei revoluții ruse, tendințele arhitectural-artistice retrospectiviste, evidențiate la expoziție, n-au putut să se dezvolte și înșiși „miriskusnicii" au fost atrași de alte preocupări, despre care am mai vorbit în legătură cu lucrările lor individuale. Lansere, care manifesta mai mult interes decît alții pentru problemele sociale a adoptat o atitudine mai rece față de „Arta contemporană" încă din timpul procesului de lucru. „Ne trebuie, oare, asta? — scria el în jurnal. Face oare să cheltuiești sume imense și energie spre a vinde în pierdere două-trei scaune unor bancheri îmbogățiți? Eu visez la cu totul altceva și nu văd motive morale și politice (eu sînt socialist) care să mă oblige să fac ceva ce și ca artă mă interesează prea puțin [...]. În alte sectoare, sacrificiile sînt cu mult mai necesare"[56]. Benois și Bakst nu erau tot atît de radicali în concepțiile lor, dar absorbiți pînă peste cap în munca la noile lor lucrări, ei nu și-au mai continuat, în acest timp, căutările începute în cadrul „Artei contemporane" întorcîndu-se la ele după un timp îndelungat, abia după revoluția din 1905—1907. Dar semințele aruncate la expoziția „Arta contemporană" au dat, așa cum am arătat, roade bogate în operele unui grup întreg de arhitecți aparținînd așa-zisului neoclasicism, în anii de după prima revoluție rusă.

Capitolul IV

Revoluția din anul 1905 a avut pentru destinul grupării „Mir iskusstva", ca și pentru întreaga societate rusă, importanța unui moment decisiv care avea să determine atît dezvoltarea ulterioară a mișcării respective în ansamblu, cît și a principalilor ei corifei. Evenimentele revoluționare au clarificat pe de o parte propriile concepții ale „miriskusnicilor" despre realitate și rolul artei, iar pe de alta, părerile contemporanilor în ceea ce-i privea pe ei. Trecînd prin „încercarea revoluției", „Mir iskusstva" nu mai semăna cu ceea ce fusese pînă în 1905. Spre a ne convinge de aceasta este suficientă o comparație fie și fugitivă între „Mir iskusstva" de dinaintea revoluției și „Mir iskusstva" din cea de-a doua perioadă a existenței sale, de după evenimentele primei revoluții ruse. Dacă în perioada editării revistei, „miriskusnicii" erau priviți de societate, pînă la un anumit punct, ca niște „răzvrătiți" care epatau părerile și gusturile formate, străduindu-se cu impertinență să detroneze Academia, și luptînd pentru „libertatea artei", în timp ce propria lor creație nu era calificată altfel decît ca o „fandoseală decadentă", critica neacordîndu-i o analiză serioasă și mărginindu-se le epitete de ocară, în schimb, după revoluție, ni se înfățișează un cu totul alt tablou.

Foștii „răzvrătiți" și „destructivi" devin în cel mai scurt timp „maeștri" recunoscuți și dictatori

ai gustului, critica făcută de revistele de artă se dezvoltă sub influența lor nemijlocită; considerațiile lor despre artă devin „moneda curentă" pentru critică. De unde mai înainte militau fără a admite compromisuri pentru „libertatea artei", pentru „valoarea în sine" și „utilitatea în sine" a artei, împotriva influenței înrobitoare a Academiei, „miriskusnicii" se pronunță acum împotriva individualismului și „anarhiei" în artă, visează la o Academie reînnoită, subordonată intereselor de stat. Nerecunoscută și ridiculizată la început (este de ajuns să ne amintim părerea lui Stasov despre una din realizările capitale ale „miriskusnicilor" — ilustrațiile lui Aleksandr Benois la „Călărețul de aramă", care după opinia criticului „nu fac decît să mîzgălească opera lui Pușkin"[1]), creația „miriskusnicilor" devine acum, mai ales în domeniul graficii de carte și al decorului de teatru, un fel de etalon, de model demn să fie studiat și imitat. O mulțime de artiști ai cărții și de decoratori se dezvoltă pe făgașul tradiției create de „miriskusnici".

Dar medalia noului statut al „miriskusnicilor" își are și reversul ei. Paralel cu recunoașterea și cu ocuparea de noi și noi poziții de atac, la fel de implacabil are loc și un alt proces. În prima perioadă a mișcării, revista și expozițiile uneau, în adevăr, tot ce era mai talentat, mai proaspăt și mai dornic de a găsi ceva nou în tînăra artă rusă de atunci. Dar după ce „Mir iskusstva" a renăscut, în 1910, în ciuda faptului că cercul de artiști reprezentați în expozițiile organizate s-a lărgit din punct de vedere cantitativ, la unitatea de odinioară nu s-a mai ajuns. Artiștii tineri apăreau la expozițiile organizate de „Mir iskusstva" și, nemulțumiți, plecau în căutarea unor tovarăși de idei mai apropiați. Expozițiile respective au început să arate ca un amestec pestriț de „haine și chipuri" aparținînd unor curente potrivnice unul altuia și ireconciliabile între ele. Nu degeaba Benois constata cu tristețe, mai tîrziu că „... a re-
193 înviat doar aparența!... la noi nu mai veneau

toţi cu dispoziţia de odinioară, cînd „Mir iskusstva" era indiscutabil gruparea cea mai înaintată... Acum lozinca nu mai era „reconcilierea sub semnul frumosului", ci lupta înverşunată. În înseşi curentele artistice s-a produs o asemenea ruptură încît, în adevăr, a fost prea greu să continui să visezi la simbioza parnassiană, la armonia contrastelor, la diversitatea în unitate"[2]. În adevăr, despre o prietenie a tovarăşilor de idei, fie chiar şi pe baza unei foarte largi platforme, nici nu poate fi vorba în cadrul mişcării „Mir iskusstva" din faza ei tîrzie. Nu întîmplător critica a remarcat în repetate rînduri, în acest timp, caracterul „eclectic" al acestei grupări artistice, lipsa ei de integritate. Mai mult decît atît, „miriskusnicii" fondatori — Benois, Somov, Dobujinski, Lansere (Bakst stabilit la Paris a încetat foarte curînd să participe la expoziţii) — pe măsură ce înaintăm în timp, sînt tot mai eclipsaţi, la expoziţii, de operele mai proeminente şi mai puternice ale unor noi şi noi artişti tineri, străini de tradiţia „miriskusnicilor". Operele lui Petrov-Vodkin, Koncealovski, Sarian, P. Kuznețov, Larionov, ale Goncearovei şi ale altora, prin puternica lor picturalitate, prin originalitatea viziunii artistice, copleşesc într-o mare măsură lucrările expuse alături ale principalului grup de „miriskusnici". Aceşti artişti tineri formează diferite grupuleţe ce se manifestă adesea într-o opoziţie nedisimulată faţă de sistemul artistic al asociaţiei „Mir iskusstva" în înţelesul ei îngust.

Este interesant că acest conflict artistic a început să se simtă foarte devreme, încă din timpul cînd „miriskusnicii" înşişi nu dobîndiseră încă recunoaşterea deplină ca artişti. În acest sens, este simptomatică declaraţia făcută de Benois, încă din martie 1906, într-o scrisoare către E. Lansere: „Ştii tu oare de ce sufăr eu acum cel mai mult, adică pînă la a simţi o acută durere în inimă, — pentru că sînt conştient că întreaga mea autoritate s-a dus datorită numai faptului că am peste 35 de ani şi că orice părere a mea este pusă pe seama *bătrîneţii mele* (subl. aparţine lui Benois — nota

autoarei). Ce slugărnicie abjectă față de tinerețe *an und für sich**. Și ce groaznică „eroare judiciară". Eu nu pot deschide gura fără să nu mi se strige: taci! taci! Ba tu, Stasov, ba tu, A. I. Somov, ba Repin, ba Vl. Makovski"[3]. În această declarație cu caracter profund personal privindu-i pe artiștii grupați în jurul revistei „Zolotoe runo" (Lîna de aur) și care aveau să se manifeste peste un an la expoziția „Golubaia roza" (Trandafirul albastru) se reflectau, însă, contradicțiile ivite între „Mir iskusstva" și acei reprezentanți ai noii generații de artiști care, spre uimirea și indignarea lui Benois, n-au mers pe drumul indicat de „Mir iskusstva".

Scrisoarea lui Benois citată aci reprezintă doar un singur fapt mărunt din istoria trăită de „Mir iskusstva" în anii primei revoluții ruse. Și în plus, se pare că este vorba doar de trăirile personale ale unui artist și nu despre un eveniment de importanță socială. Și cu toate acestea, declarația respectivă vădește oarecare schimbări în ceea ce privește poziția ocupată de „Mir iskusstva" în raport cu viața artistică înconjurătoare, ea vădește un nou conflict ce nu putea fi observat în anii de dinaintea revoluției. Din situația de luptător împotriva vechilor curente, perimate sau pe cale de a se perima, „Mir iskusstva" s-a pomenit, se pare, ea însăși, pe neașteptate în situația unui curent dacă nu atacat, oricum care intra indiscutabil în contradicție cu forțele mai tinere. Aici și rezidă, s-ar părea, nodul uneia din principalele contradicții ale istoriei ulterioare străbătute de „Mir iskusstva". Și acest fapt ne obligă să pătrundem mai adînc în această istorie din perioada revoluției, să pătrundem în starea de spirit și în activitatea „miriskusnicilor" din acei ani hotărîtori. Și cu toate că despre o serie de aspecte ale activității „miriskusnicilor" din epoca revoluției (înainte de toate despre participarea lor la revistele satirice), există o amplă literatură, bogată în fapte și con-

* În sine și pentru sine (în limba germană în original) N. trad.

cluzii, credem că printr-o studiere adîncită a altor materiale, mai puţin cercetate pînă în prezent, pot fi descoperite fenomene ce prezintă un mare interes pentru caracterizarea evoluţiei urmate de „Mir iskusstva". Noi zicem „Mir iskusstva" deşi formal, în anii la care ne referim, aceasta nu exista. Nu mai exista nici revista, nici uniunea de artişti, nici expoziţiile sub steagul acesteia, cu excepţia uneia singure, organizate de Diaghilev personal la începutul anului 1906. Şi credem totuşi că se poate vorbi despre „Mir iskusstva" din aceşti ani deoarece grupul unit de nişte principii artistice comune continua să existe, membrii lui continuînd nu numai să facă în mod regulat schimb de opinii între ei, să întreţină relaţiile prieteneşti cele mai strînse, dar şi să se manifeste împreună ca o forţă organizatorică ce conferea unui şir de iniţiative artistice, o tentă „miriskusnică" foarte viu exprimată. Dintre aceste iniţiative se cuvine să menţionăm deja amintita, într-unul dintre capitolele precedente, grandioasa expoziţie de portrete din Palatul Tavriceski, în organizarea şi panotarea căreia au participat, într-o formă sau alta, toţi „miriskusnicii". Amintim apoi participarea la revistele satirice „Jupel" (Momîia) şi „Adskaia pocita" (Poşta iadului) — editorul acesteia din urmă a fost E. E. Lansere —. Apoi expoziţia organizată de „Mir iskusstva" la Petersburg, la începutul anului 1906, şi, în sfîrşit, renumita expoziţie a artei ruse din „Salonul de toamnă" de la Paris, în 1906, care a constituit primul pas în activitatea „miriskusnicilor" pe avanscena artei universale. În calitate de manifestare în comun se cuvine a fi amintit, de asemenea, articolul „Glasul artiştilor" în care „miriskusnicii" îşi formulau vederile lor asupra rolului şi importanţei artei în noile condiţii. Este important să se remarce că pe lîngă manifestările în comun, destul de numeroase pentru un interval de timp atît de scurt, fiecare dintre „miriskusnici" a lucrat în anii revoluţiei foarte activ. Ei realizează, în acest timp, cu toţii opere ce pot fi considerate adevărate etape în cre-

ația fiecăruia dintre ei luați separat și pentru mișcare în întregul ei. Este suficient să amintim noul ciclu versaillez al lui Benois din anii 1906—1907, căruia îi aparțin, fără îndoială, cele mai importante lucrări de șevalet ale artistului; *Omul cu ochelari* și *Fereastra frizeriei* ale lui Dobujinski; *Elisaveta Petrovna* la *Țarskoe Selo* și grafica satirică a lui Lansere; ciclul de portrete în pictură și grafică al lui Bakst; sculpturile în porțelan și începutul lucrului la ciclul de portrete de Somov.

Toate aceste fapte ne determină să analizăm stările de spirit și activitatea „miriskusnicilor" din anii primei revoluții ruse.

• • •

„Miriskusnicii" au întîmpinat revoluția din anul 1905 fiecare în felul său. O parte din ei (mai cu seamă Lansere, Dobujinski) au salutat-o cu entuziasm și s-au străduit ca, prin lucrările proprii în revistele satirice, să aducă o contribuție, pe puterea lor, la mișcarea de eliberare, în timp ce altă parte din ei au avut, în primele momente, o atitudine oarecum pasivă față de revoluție. Datorită corespondenței destul de ample dintre „miriskusnici" ajunsă pînă la noi, se poate urmări aproape zi de zi reacția lor la desfășurarea evenimentelor și vedea ce sentimente și gînduri i-au stăpînit în acea vreme. Curînd după 9 ianuarie 1905, Benois a plecat în străinătate[4] și a trăit în Franța pînă în anul 1907, atrăgînd prin aceasta observația sarcastică a lui Serov care-l numea, într-o scrisoare, un „emigrant" care, „din depărtare", așezat la „cafeaua de dimineață" va „parcurge în fugă știrile din Rusia"[5].

Însuși Benois recunoștea că a fost tulburat de amploarea revoluției, deși încerca să se justifice în ochii prietenilor și în ai săi proprii. „Tu te întrebi — îi scria el lui Lansere în iulie 1905 — dacă nu cumva e mai bine să ne întoarcem asupra noastră înșine. La aceasta îți răspund că eu m-am întors deja de mult și m-am scuipat drept în ochi cu scîrbă. Dragul meu, sînt un laș, cel mai ticălos laș,

dar afară de asta, mie îmi lipsesc cu desăvîrşire unele talente politice"[6]. Ca răspuns la reproşurile prietenilor şi la chemările lor de a se întoarce în Rusia spre a se integra în activitatea obştească, Benois repetă într-una că arta şi politica sînt incompatibile, că artistul „îşi face treaba sa pentru umanitate în general, şi nu pentru o anumită formă de convieţuire umană"[7]. Ba chiar încearcă să-l convingă pe Lansere, care avea vederi radicale, să-i urmeze exemplul. „Tu eşti talentat ca niciunul altul — scrie Benois în aprilie 1905 — şi-i mare păcat că-ţi apreciezi atît de puţin importanţa, că eşti aşa de lesne gata să te sacrifici pentru lucruri în care n-ai de ce te amesteca şi care se vor înfăptui şi fără tine. Spun asta deoarece simt că dacă nu pleci, te înhaţă maşina societăţii.

Vino aici. De aici, situaţia din Rusia apare mai clar *sub specie aeternitatis*. Şi te rog nu mă învinui de indiferenţă. Eu sînt foarte tulburat şi interesat, dar nu mă părăseşte deloc conştiinţa că n-am de ce să mă amestec într-o treabă unde, oricum, nu pot fi de ajutor. Iar tablourile noastre [...] îşi vor îndeplini rostul lor mărunt şi vor fi de ajutor"[8]. În vara lui 1905, Benois pleacă cu familia în Bretagne, la Primelles, unde mai locuise încă în ultimii ani ai secolului al XIX-lea şi se dăruie aici amintirilor lirice şi reconsiderării vederilor sale anterioare: „pretutindeni am rătăcit pe aici de unul singur, încă de pe atunci, chiar la începutul activităţii mele pline de speranţe, de dragoste faţă de oameni, de entuziasm faţă de artă, de credinţa naivă în frumuseţe, în progres, în tot ce vrei şi ce nu vrei. Pe atunci mai era încă în viaţă taicămeu şi mulţi alţi bătrîni buni pe care noi îi insultam, împotriva cărora ne răzvrăteam, dar cu care, cum s-a dovedit, aveam mult mai multe lucruri comune, decît cu mulţi dintre contemporani[9]. Of, Merejkovski, Minski, toţi studenţii „mir-iskusnici [...]"[10].

După întoarcerea de la Primelles, în toamna lui 1905, Benois se stabileşte la Versailles. Lucrul asupra tablourilor cu subiecte din îndepărtata

epocă a „regelui-soare" se împleteşte cu meditaţiile neîntrerupte asupra revoluţiei, asupra destinelor culturii contemporane, analogiilor din istorie. „Trăim admirabil la Versailles — îi scrie el lui Lansere în noiembrie 1905 — dar, din păcate, dispoziţia mea sufletească este cît se poate de sumbră. Adică atunci cînd intri în parc, ea dispare într-o clipă, admiri şi te desfeţi fără sfîrşit. Dar chiar şi faţă în faţă cu tine însuţi te urmăresc gîndurile obsedante despre viitor [...]. Se înţelege că şi noi am jubiliat aici la 17 octombrie. Iaremici şi Bakst chiar au venit special pentru asta de la Paris. Dar de atunci a curs deja multă apă... şi sînge. Iar în viitor se întrevede o cascadă de sînge, cu „victorii" foarte neatrăgătoare. Pentru mine este la fel de abjectă atît perspectiva reacţiei, cît şi a triumfului partidelor „extremiste". [...] Am o scrisoare de la Serioja (Diaghilev — nota autoarei) — se pare că el este într-o stare sufletească de mare deprimare: n-ai ce-i face. Într-adevăr, este o perioadă de tranziţie. Dar luînd în consideraţie tendinţa către tărăgănare de care suferă în general cultura rusă, această perioadă de trecere se poate prelungi ani şi zeci de ani. Căci chiar într-o ţară grăbită şi nervoasă ca Franţa, revoluţia s-a prelungit, în faza ei acută, cinci ani întregi (1789—1794). Şi iată că în tot acest timp trebuie să stai fără lucru şi să te nutreşti cu toate utopiile şi experimentele politice posibile, fără a avea nici o speranţă, nici o simpatie pentru final căci el va fi în mod fatal un fenomen anticultural (vezi alternativa de mai sus). Pentru mine e limpede că dacă acum totul ar intra în normal, în condiţiile existenţei unei constituţii, Rusia ar înflori ca o floare luxuriantă, şi ar începe cu adevărat veacul ei de aur. Dar nu asta ne aşteaptă. Constituţia a fost dată prea tîrziu şi prea fără tact. Witte este plin de intenţii nobile, dar este neputincios şi exterior şi lăuntric (pentru că el este totuşi un funcţionar). Niciuna din căpeteniile autentice nu se manifestă şi nu vrea să se afirme [...] Tu îmi scrii despre revista „Jupel". Dar în
 minutul de faţă nu găsesc nici cuvinte, nici ima-

gini pentru „Simplizissimus"-ul rusesc — nemților le convine să-și bată joc de orînduirea burgheză. Aceasta este acolo o citadelă, acolo există opresiune burgheză. Împotriva ei se poate reacționa din punct de vedere pur estetic. La noi, însă, nu există nici un fel de burghezie și în general nu există altceva decît lachei și huligani. Să-ți bați joc de unii și de alții? De ce nu, să încercăm. Dar deocamdată parcă nu văd asta, deși recunosc că în era în care am intrat, noi, apărătorii adevăratului umanism, nu trebuie să dormim ci trebuie să acționăm foarte, foarte activ. Dar pentru asta, *eu* (subl. lui Benois — nota autoarei) trebuie să fiu în Rusia. Din depărtare nu înțelegi și nu vezi nimic și, ce este mai important, nu găsești de ce să te apuci [...] Trebuie să fii acum *dans la melée*, iar eu stau de-o parte, și încă într-o țară străină, și pînă la mine totul ajunge într-o formă haotică... Aș vrea să folosesc Versailles-ul, aș vrea să merg să lupt pentru Apollon, aș vrea multe, dar rezultatul e nul. Niciodată n-am mai trăit o asemenea derută și mă *consolez* (subl. lui Benois — nota autoarei) doar cu gîndul că și voi toți vă aflați, în aceeași situație și că de aceea noi toți vom ști într-o anumită zi, la o anumită oră să ne salvăm pe noi și cauza noastră"[11].

Afirmația de mai sus este extrem de caracteristică pentru concepțiile lui Benois în toiul primei revolutii ruse. Revoluția îl mișcă pe conducătorul ideologic al „miriskusnicilor" mai ales din punctul de vedere al destinelor culturii. El este îngrijorat de destinul „frumosului", al „elementului apollinic" și, în legătură cu aceasta, se teme de orice „excese" care pot duce la pieirea culturii[12]. Și, înspăimîntat de această perspectivă, Benois este gata să salute constituția țaristă, deși consideră că ea este dată „prea tîrziu și prea fără tact"; este gata să-l salute chiar și pe Witte, deși îl consideră „totuși un funcționar" și aceasta în timp ce tovarășii lui de luptă cei mai apropiați din Rusia se străduiau să demaște în reviste satirice revoluționare, ipocrizia politică a lui Witte, și să ridiculizeze politica guvernului țarist. În sfîrșit, Benois începe

să-şi dea seama că el nu-i în stare să înţeleagă pînă la urmă cele ce se petrec, atîta vreme cît se află departe de patrie. „Nu ştiu, dacă voi izbuti să fac ceva pentru revista „Jupel" — îi scrie el lui Lansere la 1 decembrie 1905. Tu nu-ţi poţi închipui cît îmi lipseşte mie atmosfera, ceva contaminant, preconceput. Din depărtare, toate evenimentele se prezintă cu totul altfel decît atunci cînd te afli în miezul incendiului. Trebuie să fii ultrapartinic, să arzi de ură, iar asta mie, aici, îmi lipseşte. Eu parcă aş citi istoria lui Taine despre revoluţia rusă şi evenimentele mi se înfăţişează toate prea trecătoare şi prea inexorabile pentru a mai putea să urlu împotriva lor [...].

Totuşi, se poate ca, după primirea numărului de probă, atitudinea mea să se schimbe şi să mă aprind de la focul vostru [...]. La toate celelalte, se mai adaugă conştiinţa neplăcută despre ceea ce pare a fi „îngăduit". A devenit prea banal să înjuri şi să batjocoreşti. Sînt prea mulţi căţei care se bucură şi prea mulţi „luptători" curajoşi. Mie — aristocratului ca stare de spirit şi ca gusturi — aceasta îmi repugnă. În sfîrşit, nu am elementele necesare. De după copacii, bronzurile şi vazele Versailles-ului, eu am încetat oarecum de a mai vedea străzile noastre, vardiştii, măcelarii, huliganii.

Nici asta nu se poate explica în cuvinte, ci trebuie să simţi tu însuţi totul. În orice caz, eu însumi sînt conştient de anomalia şi primejdia acestei situaţii, de aceea am hotărît să vin cu orice preţ, în ianuarie sau în februarie, la Petersburg"[13].

Dar nici în ianuarie, nici în februarie 1906, Benois nu se întoarce în Rusia. Cauza o constituie, pe de o parte creşterea în intensitate a Revoluţiei, Insurecţia din decembrie de la Moscova[14], iar pe de alta — pasiunea lui crescîndă pentru ciclul versaillez. „Sînt îmbătat de Versailles — povesteşte el — este un fel de boală, de iubire, de patimă *vinovată* (subl. lui Benois — nota autoarei). Perspectiva de-a fi nevoit să părăsesc Versailles-ul nu mă lasă să lucrez liniştit. «Goana după schiţe» mă
 abate de la studiul metodic şi mă năpustesc asu-

pra unui motiv, pictez două studii într-o zi şi mă aflu într-o asemenea exaltare nervoasă, încît aş vrea să pictez încă şi încă, tot ce se nimereşte să fie frumos şi se nimereşte să înîlneşti frumuseţi divine la fiecare pas"[15]. Dar lucrul îmbătător asupra ciclului versaillez pe măsură ce înaintează, se leagă tot mai mult, în conştiinţa artistului, într-o formă foarte complexă, originală, adesea bizară, cu reflecţiile asupra revoluţiei în acţiune. El încearcă să pătrundă logica istoriei, pentru elucidarea evenimentelor caută analogii în istorie[16].

Sub influenţa prietenilor şi în special a lui Lansere, Benois începe să „accepte" revoluţia ca pe o inevitabilitate istorică, dar laitmotivul declaraţiilor sale rămîne pînă la sfîrşit teama obsedantă privind destinele culturii. Această frică stîrnită de pieirea imaginară a „frumosului" îl face, în cele din urmă pe Benois să afirme că burghezia ar fi, chipurile, „singura capabilă să dea o formă cu adevărat culturală vieţii"[17]. Trebuie să recunoaştem că în toiul revoluţiei, Benois s-a aflat cu mult mai la dreapta decît alţi mari reprezentanţi ai culturii ruse care-i fuseseră apropiaţi mai înainte în lupta pentru noile valori estetice şi spirituale. Este suficient să ne amintim, de pildă, ecoul emoţionant pe care l-a avut revoluţia în rîndul marilor poeţi-simbolişti — Briusov, Blok, Andrei Belîi, pentru a înţelege caracterul limitat al poziţiei ocupate de fostul conducător ideologic al mişcării „Mir iskusstva". „Totul s-a constituit acum în partide — scrie el iritat — or, eu tocmai pentru partide am dispreţ (şi artistul este obligat să dispreţuiască partidele ca pe orice înrobire, recunoscînd numai robia pur estetică — cultul cel mai slugarnic faţă de frumuseţe")[18].

Benois visează în mod utopic la concilierea taberelor adverse „sub semnul frumuseţii". Fără îndoială că sub influenţa acestor reflecţii, se produce cotitura cea mai radicală în concepţiile lui Benois despre dezvoltarea artistică contemporană, despre situaţia şi rolul artistului în societate, schimbare vădită cu claritate în articolul său pro-

gramatic „Erezii artistice" (în „Zolotoe runo" 1906, Nr. 2)[19].

În acest articol, Benois se ridică împotriva a ceea ce constituise steagul fostei mişcări „Mir iskusstva" şi nu numai al acesteia, ci al acelei întregi mişcări din viaţa spirituală a societăţii ruse, pe care adversarii o numeau „decadenţă — adică împotriva individualismului în artă. Trebuie remarcat că Benois n-a fost singurul cu asemenea stări de spirit. Revizuirea concepţiei anterioare despre individualism ca piatră unghiulară a „libertăţii de creaţie" are loc concomitent şi în cercurile literare. Încă din 1905, în numărul nouă al revistei „Voprosî jizni" (Problemele vieţii) a apărut articolul lui Viaceslav Ivanov „Criza individualismului". Ulterior, problema despre individualism şi caracterul „sinodal" a ocupat unul din locurile principale în polemica literară, mai cu seamă în legătură cu teoria elaborată de G. Ciulkov despre „anarhismul mistic"[20]. Nu vom analiza aici problema extrem de complexă a concepţiilor literaţilor simbolişti despre caracterul „sinodal". Vom arăta doar, încă odată, că noul mod de a pune problema individualismului era foarte caracteristic pentru intelectualitatea creatoare tocmai în anii revoluţiei. Cum arată un cercetător sovietic, „teoriile lui Viaceslav Ivanov şi G. Ciulkov s-au zămislit pe terenul trăirii atît a avîntului primei revoluţii ruse, cît şi al înfrîngerii ei şi, într-o anumită măsură, exprimau stările de spirit ale acelei părţi din intelectualitatea burgheză liberală care încă nu trecuse pe poziţii deschise «vehoviste»*.

În anul 1906, Viaceslav Ivanov care lansase lozinca «De la izolare către caracterul sinodal!» încă mai declara că «anarhistul-mistic poate să evite structura politică, dar nu poate rămîne indiferent faţă de călcarea în picioare a libertăţii şi faţă de triumful călăilor»"[21].

---

* De la revista „Vehi" (Jaloane), de orientare reacţionară (nota trad.)

Noi nu dispunem de suficiente date spre a judeca dacă Benois a fost influenţat de teoria lui Viaceslav Ivanov şi a lui G. Ciulkov în procesul de revizuire a concepţiilor sale despre individualismul în artă. Chiar dacă el îi şi cunoştea pe aceştia în momentul cînd îşi scria articolul, nu asta contează. Cel mai probabil este că nevoia unei atitudini critice faţă de lozinca „artei libere" a apărut organic la Benois ca urmare a unor meditaţii mai generale asupra destinelor artei în lumea contemporană, sub influenţa evenimentelor. Unghiul de vedere al lui Benois asupra individualismului şi, vorbind convenţional, asupra caracterului „sinodal" (Benois personal nu foloseşte acest termen) în artă, era, de asemenea, altul decît cel al oamenilor de litere.

Benois declară acum individualismul drept o „erezie artistică". „Dacă priveşti — scrie el — la toată starea contemporană a artei, pe de o parte constaţi proclamarea şi cultul frumosului principiu al libertăţii extreme a personalităţii, iar pe de alta — toate consecinţele sumbre care decurg în mod fatal din aplicarea acestui principiu. Artiştii s-au împrăştiat fiecare în bîrlogurile lor, se delectează autoadmirîndu-se, se sperie de influenţele reciproce şi se străduiesc din toate puterile să fie doar «ei înşişi». Se întronează haosul, ceva tulbure, ce nu are aproape nici o valoare şi — ceea ce este cel mai straniu — nici o *fizionomie* (subl. lui Benois — nota autoarei). Numai acolo unde (deseori în mod inconştient pentru creatorii înşişi) continuă să mai existe un anumit ansamblu de «factori subordonatori», unde artiştii se grupează în jurul unei anumite dogme şi o slujesc; cu un cuvînt, acolo unde individualismul este jertfit pe altarul a ceea ce înainte se chema şcoală, numai acolo, deci, mai subsistă adevărata artă"[22]. Benois menţionează totuşi că el nu renunţă cîtuşi de puţin la arta „liberă", dar consideră că individualismul nu vine în ajutorul adevăratei libertăţi întrucît împiedică „supunerea conştientă a personalităţii oricărui principiu". Benois îi opune artistului individualist pe vechii maeştri. „Odinioară — scrie

el — artistul trăia în contact cu întreaga societate și era exponentul cel mai luminos al idealurilor din vremea sa. Artistul contemporan rămîne inevitabil un diletant care luptă să se deosebească de alții și care produce niște firimituri jalnice din ceea ce el consideră a fi «eul său» și care este totuși independent de voința sa, reflectarea înrîuririlor mediului înconjurător, dar o reflectare slabă și tulbure [...]. Individualismul promovat în mod rigid este o absurditate care nu duce la dezvoltarea personalității umane, ci la sălbăticirea ei"[23].

Benois consideră necesar să pună tineretul în gardă față de patima individualismului care, după părerea lui, a fost la vremea sa firească, „oportună" întrucît era o reacție împotriva altor „erezii", împotriva opresiunii exercitate de șablonul academist și de excesul de „tendențiozitate". „Orice întindere de pămînt și chiar pustiul — își amintește el — puteau părea un rai după acea atmosferă înăbușitoare. Acum se pune însă întrebarea: să rămînem mai departe în pustiu și să murim de plictiseală sau să căutăm pămîntul făgăduinței, unde să intrăm toți odată printr-o muncă comună"[24]. Pentru prima oară, Benois abordează aici problema punerii artei în slujba „vieții publice". Mai tîrziu, după revoluție, aceasta devine una dintre ideile preferate ale lui Benois.

Acum însă el cheamă artiștii să se unească pentru a sluji frumosul. „Frumusețea este ultima stea călăuzitoare — scrie el în „Ereziile artistice" — în acel întuneric în care se află sufletul omului contemporan. Religiile sînt zdruncinate, sistemele filosofice se înfruntă între ele și în această monstruoasă confuzie ne rămîne un singur lucru absolut, o singură revelație fără îndoială divină — frumusețea. Ea trebuie să scoată omenirea la lumină, ea n-o va lăsa să piară în desperare. Frumusețea face aluzie la nu știu ce legături dintre «tot și toate...»[25].

Benois consideră acum individualismul un „dușman la fel de înverșunat" al artei ca și „mica burghezie". După opinia sa, individualismul îi determină pe artiști să uite „vechile mijloace de ex-

presie" şi nu le dă posibilitatea să „creeze altele noi care să necesite eforturi umane unite, şi nu sforţări zadarnice aparţinînd unor experienţe izolate"[26].

După cum vedem, articolul lui Benois a însemnat o cotitură radicală în teoria „miriskusnicilor". Dar teoria a fost partea cea mai slabă a acestora. Toate ideile care le-au încolţit sau pe care şi le-au însuşit, ei s-au străduit totdeauna să le traducă în practică. Cum o să vedem mai departe, noile lor concepţii artistice pur teoretice, „miriskusnicii" se străduiesc încă din anii revoluţiei să le concretizeze în elaborarea unor măsuri practice de reorganizare a vieţii artistice. Dar să ne întoarcem deocamdată la felul cum au receptat şi au înţeles ceilalţi „miriskusnici" evenimentele primei revoluţii ruse.

În literatura sovietică despre artă s-a format părerea despre receptarea revoluţiei de către Diaghilev ca o receptare a unui „romantic burghez", care „admiră revoluţia în chip decadent-estetizant", prin analogie cu o stihie distrugătoare, cu o „bachanală"[27]. Această părere se întemeiază pe corespondenţa particulară a „miriskusnicilor" şi, înainte de toate, pe scrisoarea lui Diaghilev însuşi către Benois, din 16 octombrie 1905, din timpul grevei generale din octombrie[28]. Dar în afară de aceste declaraţii impresioniste „de actualitate", există şi păreri valoroase mai profunde şi mai cumpănite ale lui Diaghilev despre importanţa revoluţiei pentru destinele culturii ruse. Aceste judecăţi au fost exprimate de el în toastul la banchetul dat în onoarea lui la Moscova, în martie 1905. Cuvîntarea a fost publicată neîntîrziat, în revista „Vesî" (Cumpăna) condusă de V. Briusov, sub denumirea semnificativă „La ora bilanţurilor"[29]. „Nu există îndoială — spunea în această cuvîntare Diaghilev — că orice sărbătoare înseamnă bilanţ, că orice bilanţ înseamnă un sfîrşit. Desigur, departe de mine gîndul că aniversarea de astăzi înseamnă, în vreo privinţă oarecare, sfîrşitul aspiraţiilor cu care noi am trăit pînă acum, dar cred că mulţi vor fi de acord că problema despre bilanţuri şi finaluri ne

vine tot mai mult în minte în aceste zile. Şi această problemă s-a ridicat mereu în munca mea din ultima vreme. Nu simţiţi oare că lunga galerie de portrete ale oamenilor mari şi mici cu care m-am străduit să populez splendidele săli ale palatului Tavriceski este doar un grandios şi convingător bilanţ încheiat unei perioade strălucite, dar, vai, şi mortificate, a istoriei noastre?

[...] Eu am dobîndit dreptul de a spune asta tare şi răspicat întrucît odată cu ultima adiere a vîntului de vară, mi-am terminat lungile călătorii de-a lungul şi de-a latul imensei Rusii. Şi tocmai după aceste avide peregrinări, m-am convins în mod deosebit că a sosit vremea bilanţurilor. Am observat asta nu numai în chipurile strălucitoare ale strămoşilor, atît de vădit depărtaţi de noi, ci mai ales în urmaşii lor care şi-au trăit traiul. Asistăm la apusul moravurilor de altă dată. Majoratele* lichidate pentru totdeauna, palatele înfricoşătoare prin splendoarea lor muribundă, sînt locuite în chip bizar de oameni drăguţi şi mediocri de astăzi care nu suportă poverile parăzilor de altădată. Aici îşi trăiesc veacul nu oamenii, ci moravurile. Şi iată că în momentul cînd m-am convins pe deplin că trăim vremuri teribile de răsturnări, noi sîntem condamnaţi să murim spre a lăsa să învie o altă cultură ce va prelua de la noi ceea ce va rămîne din înţelepciunea noastră obosită. Aceasta o spune istoria şi acelaşi lucru îl confirmă estetica. Şi acum, cufundîndu-mă în adîncul istoriei imaginilor şi temelor artistice, şi devenind invulnerabil faţă de reproşurile de radicalism artistic extremist, pot s-o spun cu curaj şi convingere că nu se înşeală cel ce este convins că noi sîntem martorii unui măreţ moment istoric al bilanţurilor şi finalurilor în numele unei noi şi necunoscute culturi care se va naşte prin noi, dar tot pe noi ne va mătura din cale. De aceea, fără teamă şi neîncredere, ridic pocalul pentru zidurile

* În vechea Rusie, dreptul la moştenire al fiului cel mare (nota trad.).

dărîmate ale minunatelor palate, precum şi pentru noile precepte ale unei noi estetici"[30].

Discursul lui Diaghilev vădeşte că el a înţeles nu numai „inevitabilitatea" revoluţiei dar şi justeţea ei istorică. El a sesizat foarte subtil incompatibilitatea dintre epoca strălucită a fostei culturi aristocratice şi degeneraţii ei reprezentanţi din vremea sa. Căci în peregrinările sale prin îndepărtatele colţuri ale Rusiei, în căutarea de vechi portrete pentru expoziţia din palatul Tavriceski, Diaghilev a văzut, fără îndoială, chiar acele conace şi pe acei oameni „roşi de carii" care au fost atît de pătrunzător imortalizaţi în povestirile lui Bunin şi în lucrările timpurii ale lui Aleksei Tolstoi. Sfîrşitul a ceea ce iubeau cu atîta gingăşie „miriskusnicii", Diaghilev l-a simţit cu o precizie desăvîrşită. Şi în faţa lui, care era o natură extraordinar de activă, s-a ridicat cu o deosebită acuitate întrebarea: ce să facă mai departe? În scrisoarea cunoscută, din 16 octombrie 1905 el scrie: „În orice caz, acum sînt două soluţii: fie să ieşi în piaţă şi să te supui întregii nebunii a momentului (desigur, celui mai firesc), fie să aştepţi în cabinet, dar rupt de viaţă. Eu n-o pot urma pe prima pentru că-mi place piaţa numai la operă sau într-un mic orăşel italian, dar pentru soluţia doua trebuie să fii om „de cabinet", ceea ce eu, în nici un caz, nu sînt. De aici, o concluzie nefastă: nu ştiu ce am de făcut"[31].

Energicul Diaghilev nu poate să stea cu mîinile încrucişate. El consideră oportun să pună oficial problema despre prefacerile artistice — idee, probabil, departe de a fi fost întîmplătoare în mediul „miriskusnicilor", întrucît ea este avansată simultan şi în articolele lui Benois apărute sub titlul comun „Reforma artistică" în patru numere ale ziarului „Slovo" (Cuvîntul) pe decembrie 1905 şi ianuarie 1906. Diaghilev înaintează, în noiembrie 1905, un memoriu adresat ministerului instrucţiunii publice în care propune proiectul de reorganizare a instituţiilor artistice. El propune un program-maximal şi unul minimal. În prima variantă se preconizează crearea unui minister spe-

cial menit să conducă problemele de artă și căruia trebuie să-i fie subordonate atît instituțiile artistice aflate pînă atunci sub conducerea ministerului curții, cît și toate celelalte organizații artistice, inclusiv Societatea muzicală rusă. „În domeniul artei și al instituțiilor care o conduc, în Rusia — scrie Diaghilev în memoriul său — s-au păstrat vechile forme istoric constituite care nu mai satisfac deloc necesitățile Imperiului ce a crescut și s-a dezvoltat. Reformele care au fost introduse deja cu zeci de ani în urmă în Occident — reforma învățămîntului artistic, a teatrului, muzeelor și depozitelor, organizării sălilor de expoziție, păstrării vechilor monumente, asociațiilor artistice, în sfîrșit, reforma situației materiale a oamenilor care lucrează pe acest tărîm — n-au atins Rusia și vedem că Academia de arte, înfloritoare pe lîngă curtea Ecaterinei II, nu mai are în realitate nici o relație cu curtea imperială; vedem că teatrele, în condițiile actualei organizări, lipsite de viabilitate și nesatisfăcînd nevoile sociale, sînt amenințate de primejdia de a fi lipsite de cea mai mare parte a subsidiilor de stat: vedem cum discordiile și lipsa de drepturi din Conservator și inerția absolută a Societății muzicale ruse nu pot fi aprobate nu numai de către Duma de stat, dar desigur nici de însuși Ministerul . . .".

„Între operă și Conservator — scrie mai departe Diaghilev — nu există nici cea mai mică legătură, ca și între Conservator și cursurile de artă dramatică de pe lîngă direcția teatrelor. Societatea rusă de teatru se află într-un antagonism perpetuu cu teatrele imperiale, Academia de arte nu are niciun fel de relații cu școlile industriale de artă ale Ministerului de finanțe. Teatrul nu poate să-și găsească decoratori cîtă vreme în Academia de arte nu există clasă de decorație. Monumentele țării noastre pier din an în an fără urmă pentru că supraveghierea lor a fost încredințată cîtorva instituții absolut separate între ele și care acționează necontrolate și fără simțul răspunderii.

Este limpede că unificarea instituțiilor artistice
209 într-un Departament deosebit, după exemplul Oc-

cidentului, reprezintă o necesitate imperioasă pentru arta rusă. Fără îndeplinirea acestei condiții, nu este posibilă nici creșterea mai departe a creației artistice, nici păstrarea tezaurelor naționale"[32].

Prevăzînd dificultatea promovării în viață a acestei reforme artistice capitale, Diaghilev propune tot aici o a doua variantă, mai puțin complicată spre a fi înfăptuită; separarea a cel puțin două capitole — Teatrele imperiale și Academia de arte — de sub tutela ministerului curții și constituirea lor într-un departament separat sau subordonarea lor ministerului instrucțiunii publice. În calitate de măsură pregătitoare, Diaghilev propune să fie desemnată imediat „o persoană competentă în domeniul artei" pentru a face cunoștință cu situația instituțiilor corespunzătoare din Occident. Fără îndoială că în acest scop se are în vedere, pentru aceasta pe sine însuși.

Conținutul „memoriului" lui Diaghilev și al articolelor lui Benois cu privire la reforma artistică vădesc clar schimbarea atitudinilor față de Academie. Desigur, ei visează să reformeze Academia în concordanță cu idealurile lor artistice, dar ideea însăși a subordonării artiștilor disciplinei de stat nu le atrage protestul. Se poate observa relația strînsă dintre aceste propuneri practice pentru crearea unui centru unic al vieții artistice supus statului, cu propagarea antiindividualismului exprimate în articolul lui Benois „Erezii artistice". Este absolut clar că Diaghilev, propunînd proiectele sale, și-a destinat rolul central în realizarea lor sieși și tovarășilor săi întru „Mir iskusstva", și apoi nici aceste proiecte nu erau, fără îndoială, o invenție personală a lui Diaghilev, ci exprimau punctul de vedere împărtășit în această etapă, de „Mir iskusstva" în ansamblu. „Mai adineaori am aflat — scrie Benois în decembrie 1905 — că pe mine m-au destinat postului de vicepreședinte al Academiei. Se înțelege că ar fi o stupiditate, fiindcă eu n-am nici chef, nici talent să conduc. Dar într-o viitoare Academie ideală, se înțelege că mie și nouă tuturor trebuie să ne aparțină voturile hotărîtoare"[33]. Ideea luptei pentru o „Aca-

demie ideală" şi pentru un „Minister al artelor" va străbate ca un fir roşu în toate acţiunile şi declaraţiile lui Benois şi ale altor „miriskusnici" de-a lungul multor ani după prima revoluţie rusă. Dar această idee s-a născut şi şi-a aflat temei anume în anul 1905.

Rolul social cel mai puţin activ, indiferent de orientare, l-a avut în anii revoluţiei, K. A. Somov. El a rămas un contemplator pasiv al evenimentelor ce se desfăşurau. Dar aceasta nu înseamnă că revoluţia a trecut alături de conştiinţa lui. Dimpotrivă, evenimentele i-au trezit un viu interes şi l-au condus la reflecţii şi concluzii nelipsite de profunzime şi perspicacitate. Despre aceasta stă mărturie corespondenta lui Somov. Scrisorile sale (este adevărat, puţine la număr, ca totdeauna,) din acest timp sînt poate cele mai interesante din corespondenţa sa în decursul multor ani, datorită tocmai faptului că Somov, deşi afirma că „întreaga lume se învîrteşte în jurul propriului «eu» şi că în fond nu mă interesează ceea ce depăşeşte cadrul propriului meu «eu» şi al limitelor lui", nu judeca deloc dintr-un punct de vedere egoist îngust, ci în planul unor reprezentări mai ample, atît despre destinul Rusiei şi al poporului cît şi despre dezvoltarea culturii în trecut şi prezent, precum şi despre faptele concrete ale vieţii artistice contemporane, într-un cuvînt „despre vremuri şi despre sine". Somov receptează revoluţia fără rezerve, cu toate consecinţele ei, spre deosebire de Benois el netemîndu-se de „excese" şi avînd o atitudine de profundă repulsie faţă de reformele ciuntite şi de oportunismul burghez. Cu prilejul manifestului din august despre convocarea Dumei de stat (bulîghiniste), el îi scrie lui Benois: „Că renumita noastră constituţie este o înşelăciune neruşinată şi obraznică, asta este clar; în ea nu există, se pare, nici măcar un grăunte din care ar putea să se dezvolte eliberarea. Trebuie să sperăm că cîrmuitorii noştri se vor rătăci ei înşişi în hăţişurile pe care le-au întins şi-şi vor frînge gîtul"[34].

„Credo-ul" sui-generis al lui Somov este cuprins
211 într-o lungă scrisoare a lui către Benois, scrisă în

decembrie 1905, adică în momentul culminant al revoluției. Nefiind de obicei amator să trimită scrisori (constituie o excepție doar numeroasele scrisori către sora sa A. A. Somova-Mihailova, dar nu din această perioadă), Somov simțind măreția evenimentelor, și-a trădat, în acest caz, obișnuințele și a încercat să-și formuleze atitudinea față de revoluție[35]. În această scrisoare, Somov polemizează cu opiniile lui Benois despre revoluție și problemele culturii exprimate în scrisorile acestuia către prietenii din Petersburg. Somov crede în revoluție ca într-o forță motrice a progresului, consideră că „chiar de la o libertate obținută pentru scurt timp", rămîne pentru totdeauna „un mare și palpabil tărîm de libertate". El crede în viitorul Rusiei și al poporului rus. Somov intră în polemică cu Benois și în privința situației artistului în trecut și în prezent, în special în problema care-i interesa de mult pe „miriskusnici", cea a relațiilor reciproce, din trecut, dintre suverani și artiști, dintre vîrfurile aristocrației și creatorii culturii. În mod hotărît. Somov nu este de acord cu punctul de vedere al lui Benois, potrivit căruia arta ar fi înflorit în vechime datorită patronajului prinților, al suveranilor luminați. Susținînd contrariul, el citează soarta lui Mozart, foarte iubit de „miriskusnici", pe care, cum se știe, arhiepiscopul de Salzburg l-a pus pe același plan cu lacheii de la curte, umilind continuu demnitatea marelui compozitor, și soarta scriitorului E. T. A. Hoffmann, al cărui talent n-a găsit recunoaștere și sprijin la nenumărații prinți-domnitori ai Germaniei de la începutul secolului al XIX-lea — prototipi ai prințului Irenäus din „Concepțiile despre viață ale motanului Murr", imagine pătrunsă de ironie hoffmaniană a protectorului artelor. Somov nu împărtășește nici temerile lui Benois despre pieirea culturii ca rezultat al revoluției.

În scrisoarea sa, Somov îi povestește lui Benois despre marele eveniment din activitatea grupului „Mir iskusstva" — apariția primului număr al revistei satirice „Jupel" (Momîia). Aprecierea lui

şi în general atitudinea faţă de revistă coincide în multe privinţe cu părerea lui Benois. Nici Somov, nici Benois nu sînt cu adevărat interesaţi în apariţia revistei, lor le lipseşte patosul cetăţenesc spre a fi pasionaţi de grafica satirică şi, esteticeşte, privesc revista detaşaţi. Pe amîndoi îi irită faptul că această revistă „miriskusnică" devine una din numeroasele „foiţe" satirice, ceea ce, după părerea lor, este ceva „trivial, banal"[36]. Este adevărat, Somov visează la nişte „desene satirice caustice, teribile sau pline de semnificaţie", dar tot aici remarcă imediat cu luciditate că „a fi teribili şi grandioşi" nu stă în puterea „miriskusnicilor".

Vederile lui Somov asupra evenimentelor ce aveau loc în Rusia erau, fără îndoială, progresiste, dar în modul cel mai ciudat, acest caracter progresist al vederilor, dorinţa ca poporul să învingă, aversiunea pentru falsitatea reformelor burgheze, credinţa în viitorul Rusiei n-au influenţat în nici un fel practica de viaţă a lui Somov, fapt atestat în partea finală a scrisorii din decembrie către Benois. El rămîne ca şi înainte un estet rafinat „îndrăgostit de trecut". În toiul revoluţiei, el este ocupat cu realizarea modelelor pentru „scenele galante" destinate lucrărilor în porţelan în spiritul sec. al XVIII-lea; împreună cu cneazul V. N. Argutinski-Dolgorukov, răscoleşte îmbătat de plăcere în bric-à-brac-ul magazinelor de antichităţi, fapt pe care singur îl ironizează („cu toate că stăm pe un vulcan, eu, împreună cu Argutinski acumulăm, cu o pasiune deosebită, rarităţi . . .").

Ceea ce frapează în viaţa spirituală a lui Somov din aceşti ani este ambiguitatea. S-ar părea că natura lui ar fi despărţită în două jumătăţi de o adîncă fisură. Seriozitatea cugetărilor şi ironia uşoară, capacitatea de a privi în mod cinstit şi direct adevărul în faţă şi facultatea de „a ascunde capul în nisipul" unor adevăruri crude, interesul viu faţă de realitate şi indiferenţa obosită, capacitatea de generalizare şi analiza mistuitoare a propriei personalităţi toate acestea cumulează în mod paradoxal în persoana lui Somov. Şi odată cu asta,
 se simte că această contradicţie nu este numai o

însușire personală a firii lui Somov. În el, ca fenomen tipic, s-a reflectat ambiguitatea unei importante părți a intelectualității ruse din acei ani, nutrite de o cultură rafinată, de o reală erudiție, plină de intelectualism, dar incapabilă de o prefacere hotărîtoare, anemică și neputincioasă. Tocmai această parte a intelectualității a dat pretext să se vorbească despre „alexandrinismul" culturii ruse din această epocă.

Spre deosebire de Somov, Dobujinski și mai ales Lansere nu numai că au salutat revoluția, dar au și tins spre o activitate vie. Se poate spune că ei au constituit, în acea vreme, aripa stîngă a „miriskusnicilor". Amîndoi, împreună cu artistul Z. Grjebin au fost inițiatorii editării revistelor de satiră politică „Jupel" și „Adskaia pocita". În luptă cu absolutismul, aripa stîngă a „miriskusnicilor" se apropie de Gorki care publică în „Jupel" povestirea „Cîinele", iar în „Adskaia pocita", parabola „Înțeleptul".

„Cît de binevenit ar fi acum «Jupel»! — scrie Dobujinski lui Benois la 1 septembrie 1905 —. Numai că pînă acum există prea multe vorbe, și nu fapte, iar discuțiile în general se reduc la «analiza ulceroasă» rusă și la scepticism, iar asta nu-i de nici un folos cauzei!

Ar fi fost mai bine să ne fi apucat direct de treabă — în adevăr, s-ar fi putut să iasă ceva. Grjebin pe care-l cunoașteți, desigur, din spusele lui Somov, este un fanatic al ideei de editare a revistei și unicul om care arde, dar el nu este Diaghilev și cît ar fi de folositor un asemenea organizator practic și cu putere de voință! Apoi noi ne-am împrăștiat cu toții după plecarea dv. Or, dacă ați fi fost prezent aici — în general și, în particular, pentru cauza noastră — ar fi mers probabil de o mie de ori mai bine.

V-a scris oare cineva despre Gorki? Această idee a aceluiași Grjebin, de a-l invita pe Gor[ki], părea la început bizară (Somov, Benois+Gorki!). Dar, pe semne, din asta poate să iasă ceva, și încă ceva neașteptat. Firește, numele, și mai ales nu

unul oarecare, este important, în vremurile acestea. În afară de asta, cînd am făcut cunoştinţă cu G[orki], acesta s-a dovedit altfel decît se presupunea şi se prea poate ca, cu timpul, el chiar să încline a se supune unei oarecare influenţe binefăcătoare a artiştilor.

Ne-a uimit la el lipsa de aroganţă şi interesul cu care a vorbit despre artă. Desigur, considerîndu-se realist(?), lui nu-i place arta care apelează la trecutul îndepărtat. Îi plac finlandezii şi nu-i place Somov. Dar îl apreciază, ca şi pe Balmont (ce paralelă!). Somov are multă generozitate — nu-i rău! Nu înghite organic metafizica şi misticismul. Pe această temă, idealistul înveterat Sunnerberg (l-am luat cu noi la Gorki) a purtat cu el o veche «dispută».

Dar el a înţeles foarte just sarcina hebdomadarului — nepartinică şi anarhistă (în sens larg) —, de aceea el ne-a sfătuit să ne descotorosim de partinicul «S[în] Otece[stva]» (Fiul Patriei)"[37].

Este limpede, înţelegerea aici de către Dobujinski a poziţiei lui Gorki se distinge printr-o oarecare naivitate, dar însuşi faptul apropierii de scriitorul proletar vorbeşte despre deşteptarea politică a recenţilor zelatori ai „artei pure", sub influenţa evenimentelor revoluţionare.

Concomitent cu pregătirea revistei „Jupel", Dobujinski elaborează articolul „Glasul artiştilor"[38]. După preambulul în care se arată că „la începutul marii înnoiri a ţării este necesar să se pronunţe şi artiştii" care trebuie să participe la „construirea vieţii noi", Dobujinski pune problemele care-i frămîntau în chip deosebit pe „mirişkusnici". Exprimînd „temerea că frumosul va fi dat uitării în marele val al sarcinilor utilitare urgente", Dobujinski şi prietenii lui vorbesc despre faptul că a sosit momentul să se clarifice „încotro să se îndrepte eforturile pentru ca frumosul şi arta să se contopească cu viaţa".

„În lunga serie de prime măsuri indispensabile — se afirmă mai departe în «Glasul artiştilor» — desigur, înainte de toate trebuie să fie refor-
215 mată cu totul Academia de arte. Ea trebuie să

devină un centru unificator, o adunare a persoanelor care iubesc cu adevărat arta, a unor oameni noi și instruiți. Preocupările Academiei (pînă acum numai pe hîrtie) trebuie să fie îndreptate spre înrădăcinarea pretutindeni a învățămîntului artistic, absolut inexistent în Rusia, spre optimizarea și lărgirea învățămîntului tehnico-artistic și spre păstrarea monumentelor vechi, atît de barbar distruse și alterate pretutindeni"[39]. „Miriskusnicii" cer, de asemenea, reforma muzeelor. În încheiere este pusă problema despre educația artistică a poporului: „... numai pe calea unor susținute eforturi comune și a unei munci dure de-a lungul multor ani se poate stîrni interesul față de artă, poate să se dezvolte nevoia generală de frumos și să se stabilească legătura și înțelegerea mutuală dintre artiști și popor. Spre aceasta trebuie să se îndrepte străduințele noastre"[40].

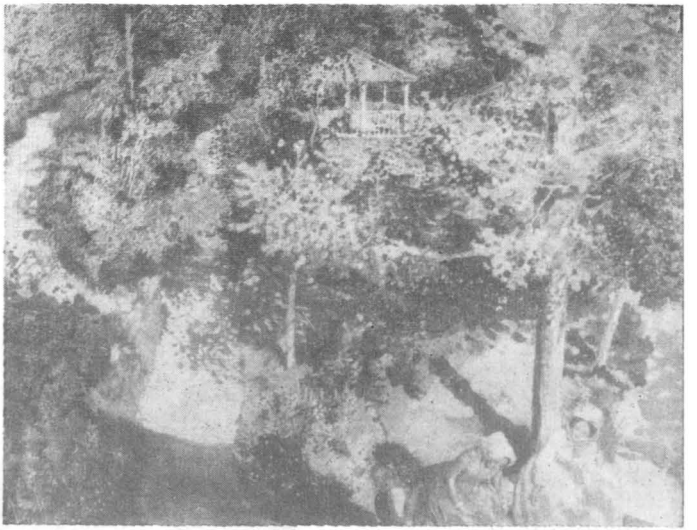
„Glasul artiștilor" a fost susținut de Filosofov[41], care a dezvoltat o serie de teze cuprinse în revistă, subliniind, de pildă, chemarea la unitate, dar și-a atras totodată articole vehement ostile din partea lui V. V. Stasov („Pseudoarta și pseudoartiștii"[42]) și a lui Ilia Ghinzburg („Glasul artiștilor"[43]).

În legătură cu aceasta, este interesant de observat că luînd atitudine împotriva chemării lui Dobujinski și a prietenilor săi de a face din Academia reformată un centru unificator (după opinia sa „Academia nu trebuia să devină centru unificator, ci ea trebuie desființată ca atare"), Ghinzburg, care era apropiat de peredvijnici aduce ca argument teza potrivit căreia „artistul este prin firea sa, individualist, iar toată arta este anarhică"[44]. „Miriskusnicii" și adeptul lui Stasov și-au schimbat aici, într-un fel, rolurile, fiecare spunînd, contrariul a ceea ce afirmase cu cîțiva ani în urmă. Luptînd inițial împotriva Academiei și pentru individualism în artă, „miriskusnicii" consideră acum necesar să se unească în sînul viitoarei Academii reformate, în timp ce partizanul „artei dirijate" se pronunță oarecum pentru individualism.

K. SOMOV.
Portretul lui
A. N. Benois. 1895.

K. SOMOV.
Popas în timpul pro-
menadei. 1896.

K. SOMOV.
O damă pe malul eleşteului. 1896.



K. SOMOV.
Confidențe. 1897.

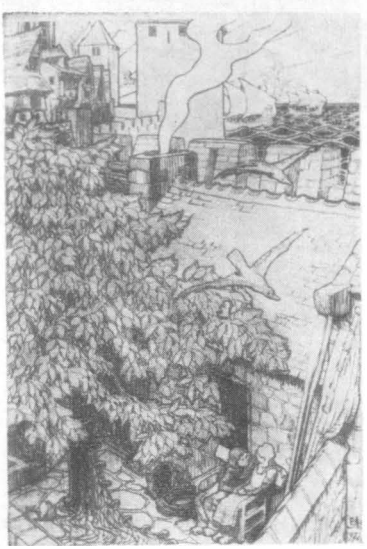
K. SOMOV.
Autoportret. 1898.

F. MALIAVIN.
Portretul lui
K. A. Somov. 1895.

A. BENOIS.
Statuia lui Curtius,
la Versailles. 1897.

L. BAKST.
Emblema asociației
„Mir iskusstva".
1898.

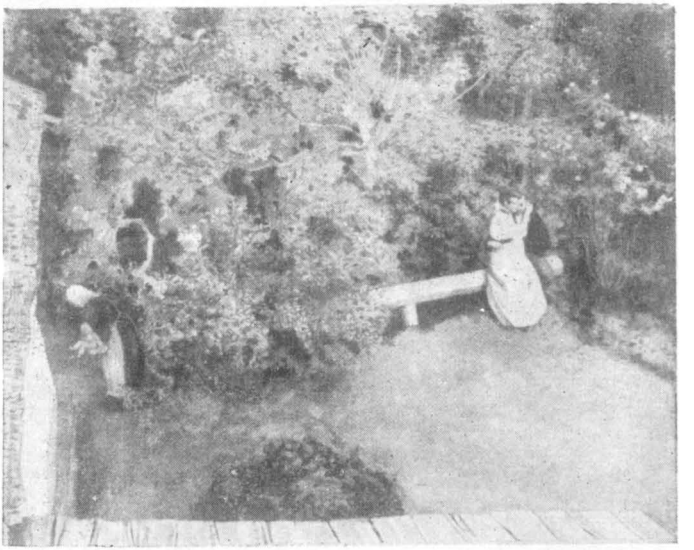
E. LANSERE.
Ilustrație la povestirea „Împărăteasa Furtună". 1897.



K. SOMOV.
Proiect pentru pagina de titlu a revistei „Mir iskusstva“
1900.

K. SOMOV.
Dama in albastru.
1897—1900.

K. SOMOV.
La vilă (Fericire familială). 1898—1900.

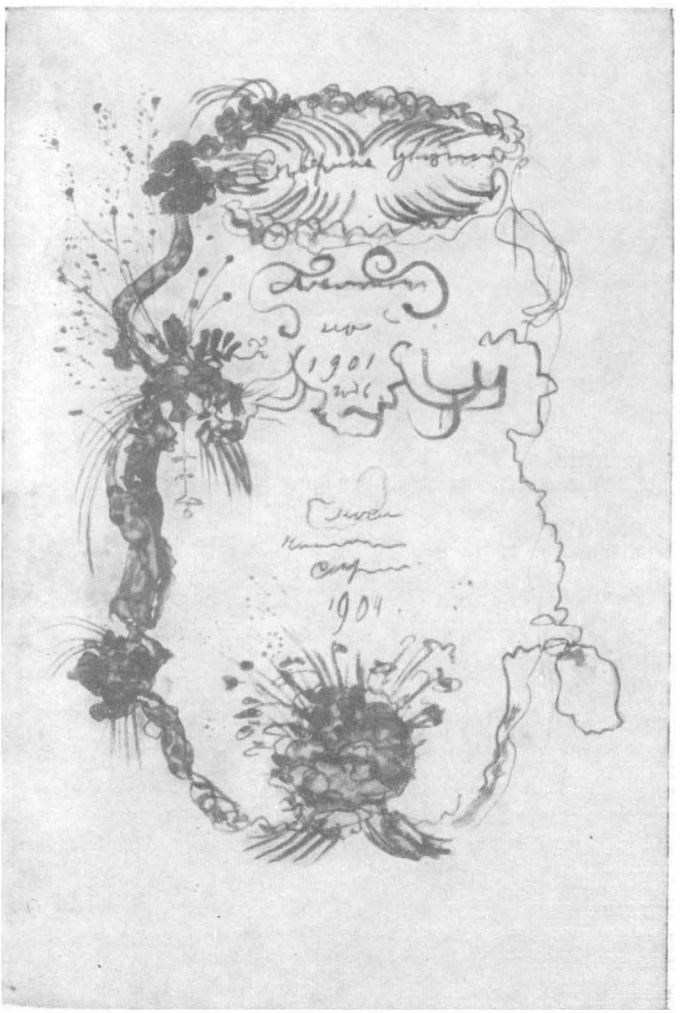


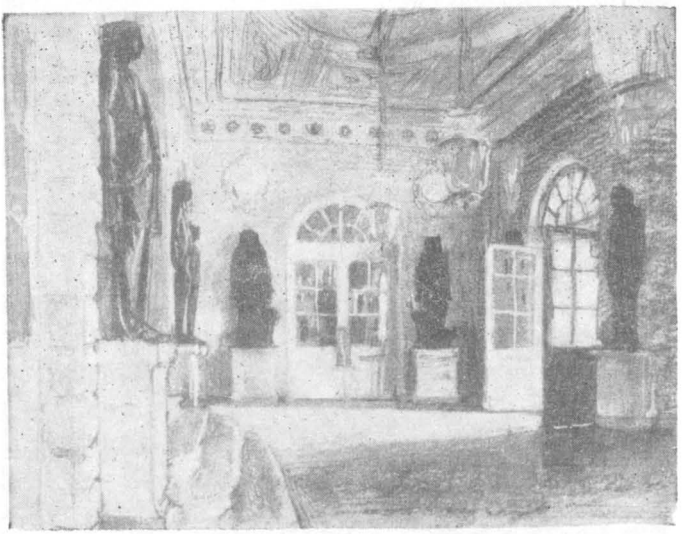
K. SOMOV.
Seară. 1900—1902.

K. SOMOV.
Vrăjitorie. 1898—1902.

K. SOMOV.
Portretul A. P. Ostroumovei. 1900—1901.

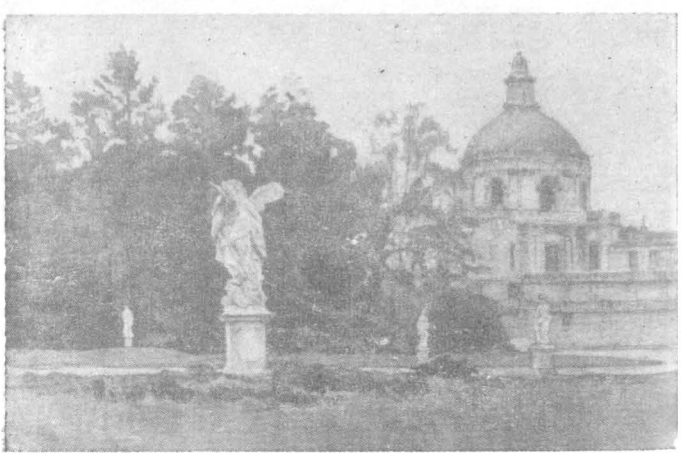
K. SOMOV.
Schiță pentru coperta almanahului „Florile nordului".
1904.



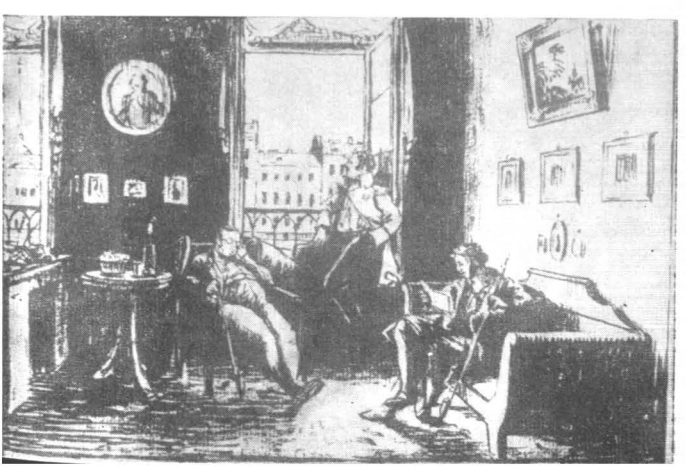


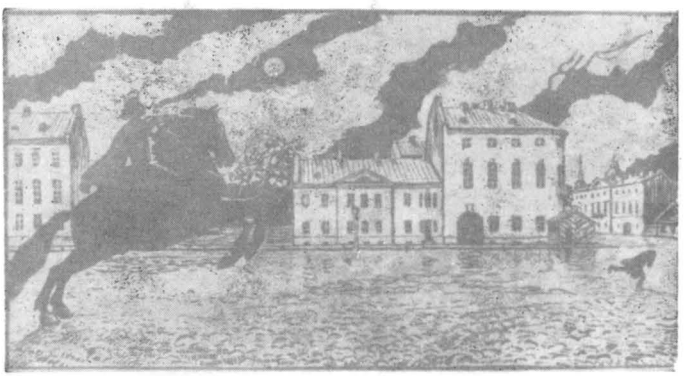
A. BENOIS.
Sală de aşteptare a marelui palat din Pavlovsk. 1902.

A. BENOIS.
Oranienbaum. 1901.



A. BENOIS.
Ilustrații la
„Călărețul de aramă"
de A. S. Pușkin.
1905.

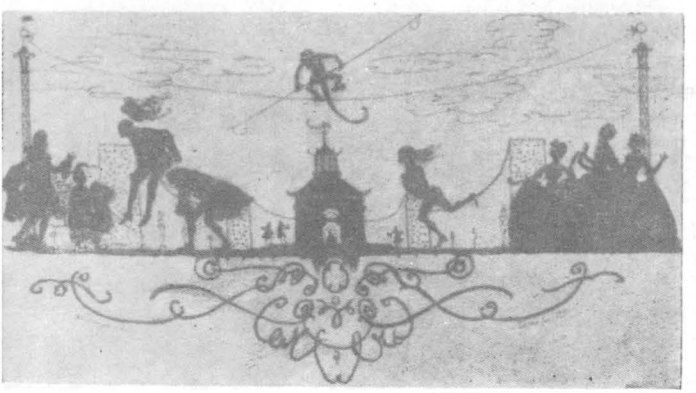




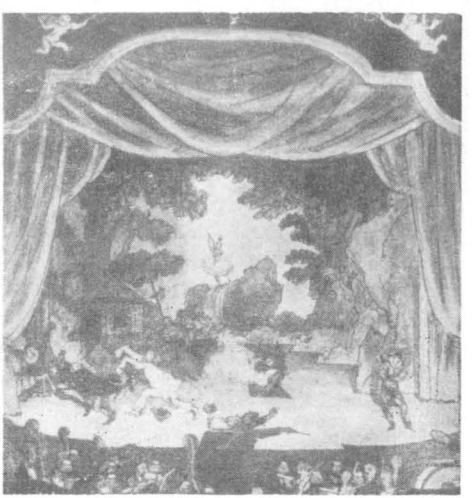
A. BENOIS.
Ilustrații la
„Călărețul de aramă"
de A. S. Pușkin.
1905

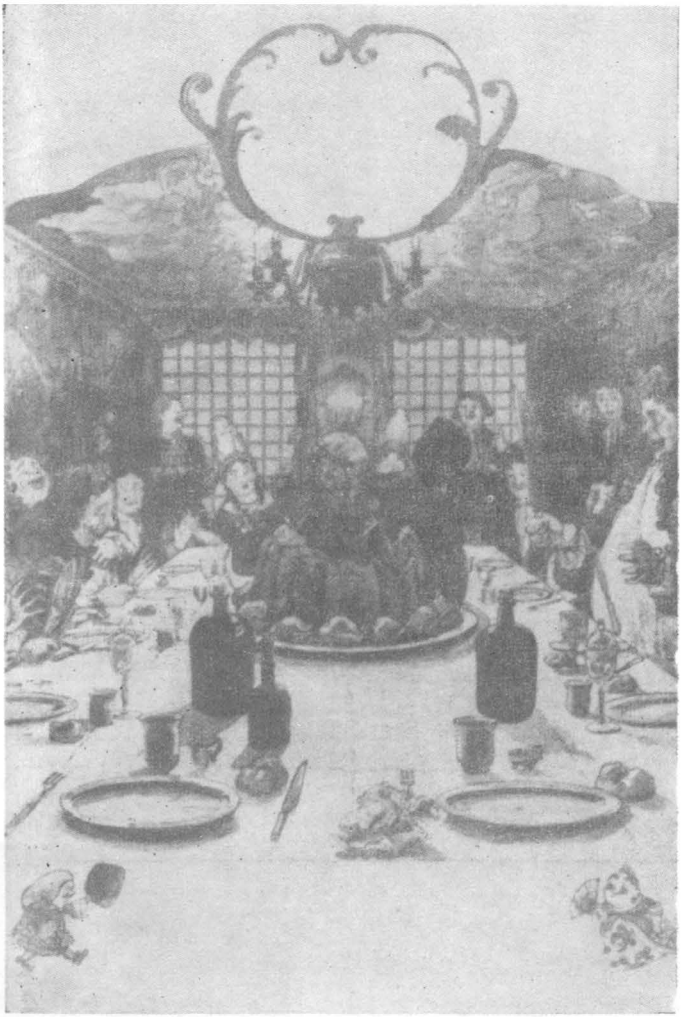
A. BENOIS.
Schiță pentru un „ex libris". 1901.

A. BENOIS.
Arlechinada. 1902.

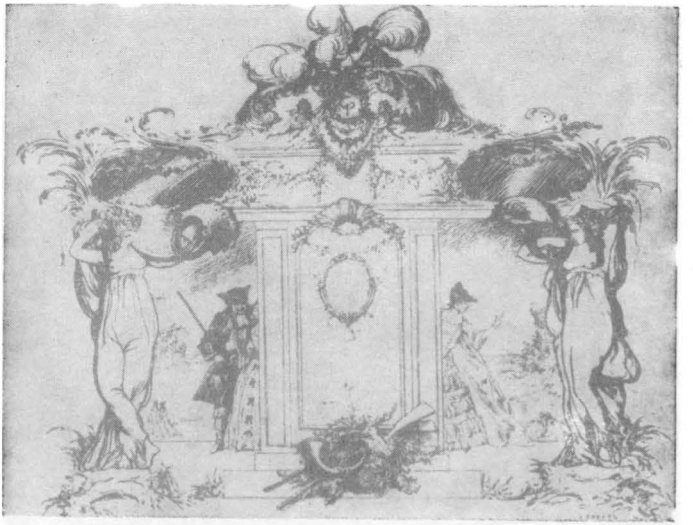


A. BENOIS.
Foaie de titlu pentru „Abecedarul în imagini". 1904.





A. BENOIS.
Ilustrații la „Abecedarul în imagini". 1904.

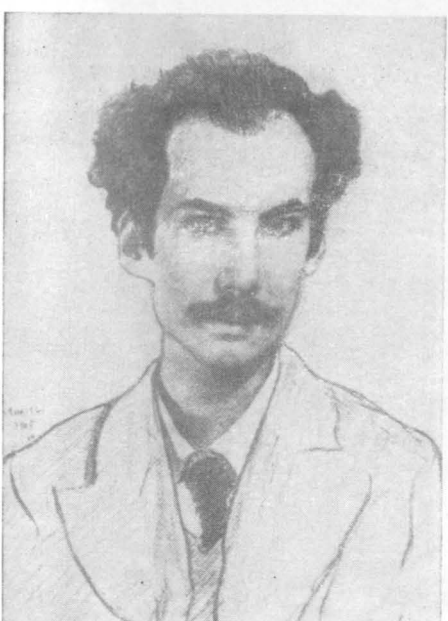


L. BAKST.
Vinietă. 1902.

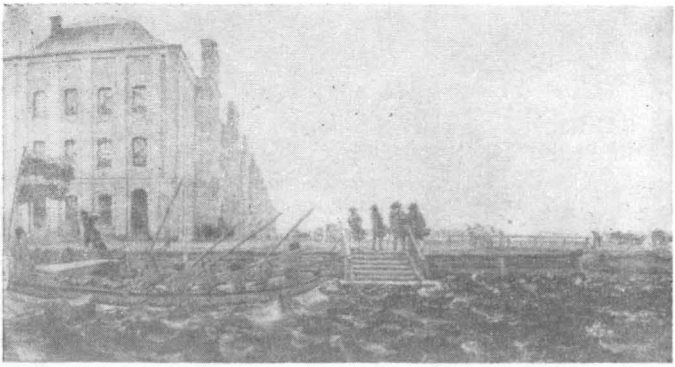
L. BAKST.
Coperta cărții lui V. A. Vereșciaghin „Es libris-ul rusesc". 1902.

L. BAKST.
Cina. 1902.

L. BAKST.
Schiță de decor pentru „Hyppolit" de Euripide. 1902.

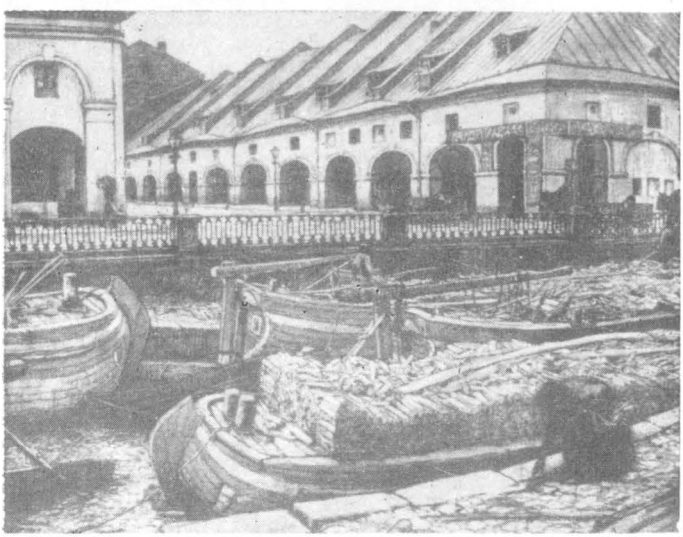


L. BAKST.
Portretul lui Andrei Belîi.



E. LANSERE.
Petersburgul la începutul sec. XVIII. 1902.

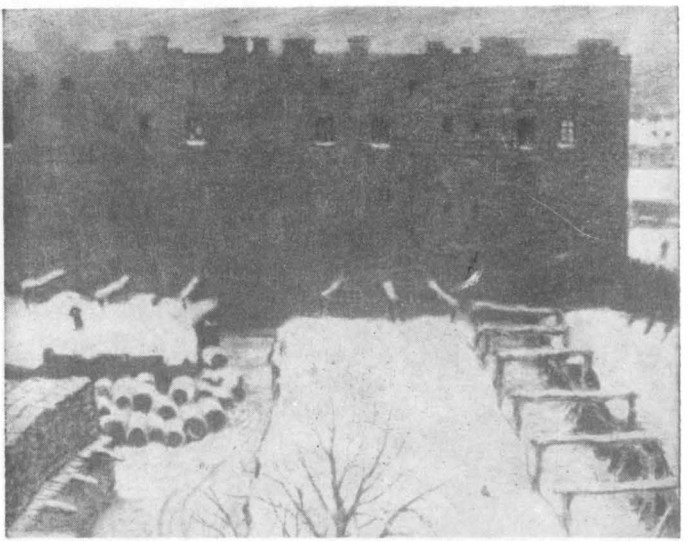
E. LANSERE.
Piața Nikolski din Petersburg. 1901.

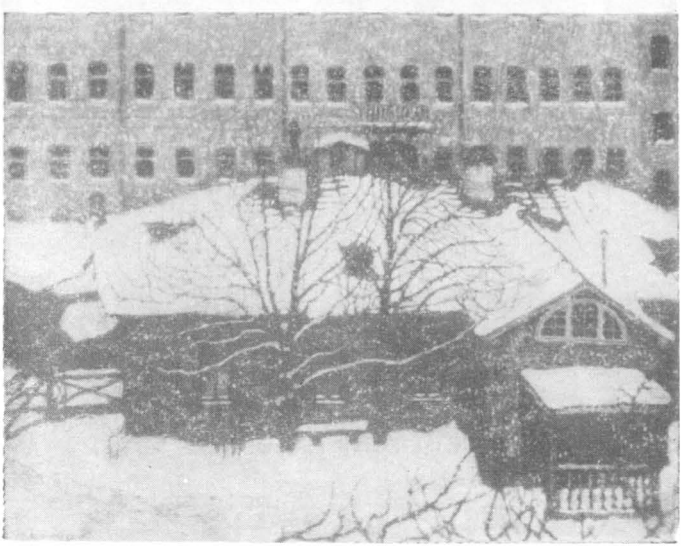


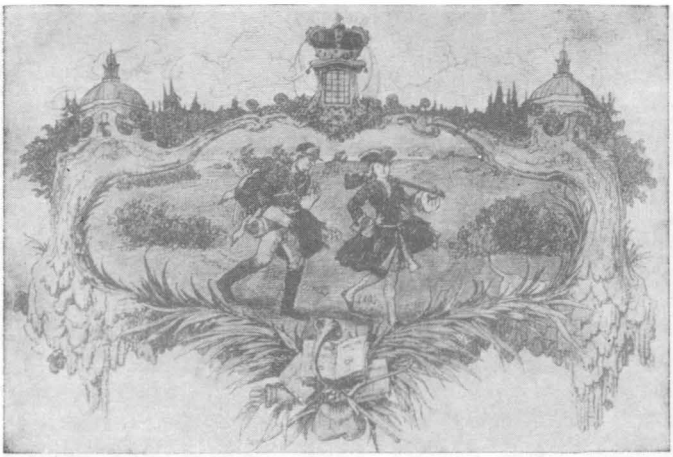
L. BAKST.
Portretul lui S. P. Diaghilev cu dădaca.

M. DOBUJINSKI.
Curte. 1903.

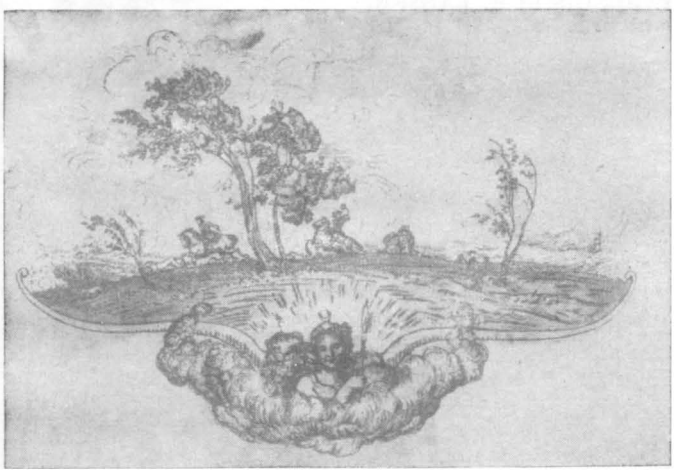
M. DOBUJINSKI.
Căsuţă din Petersburg. 1905.

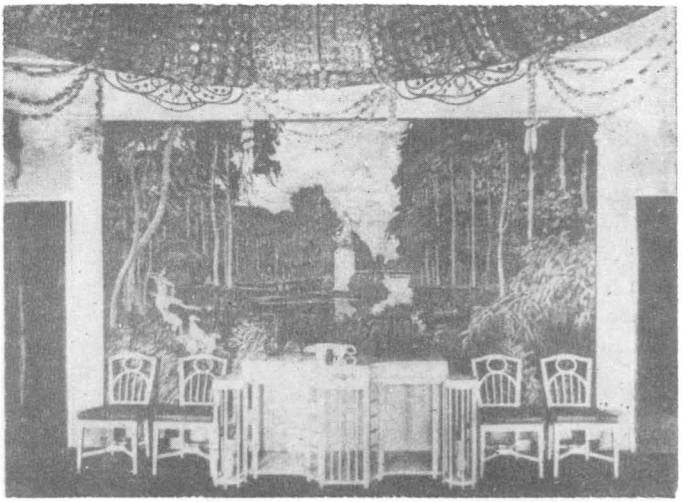




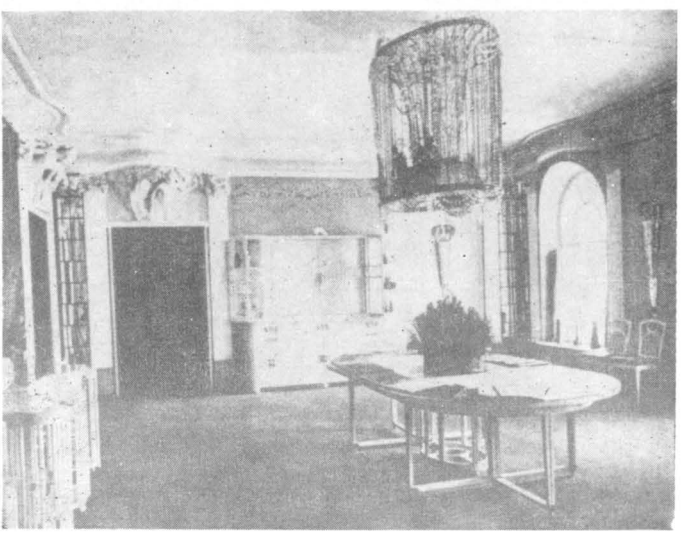


A. BENOIS.
Viniete pentru volumul „Vînătoarea... în Rusia".

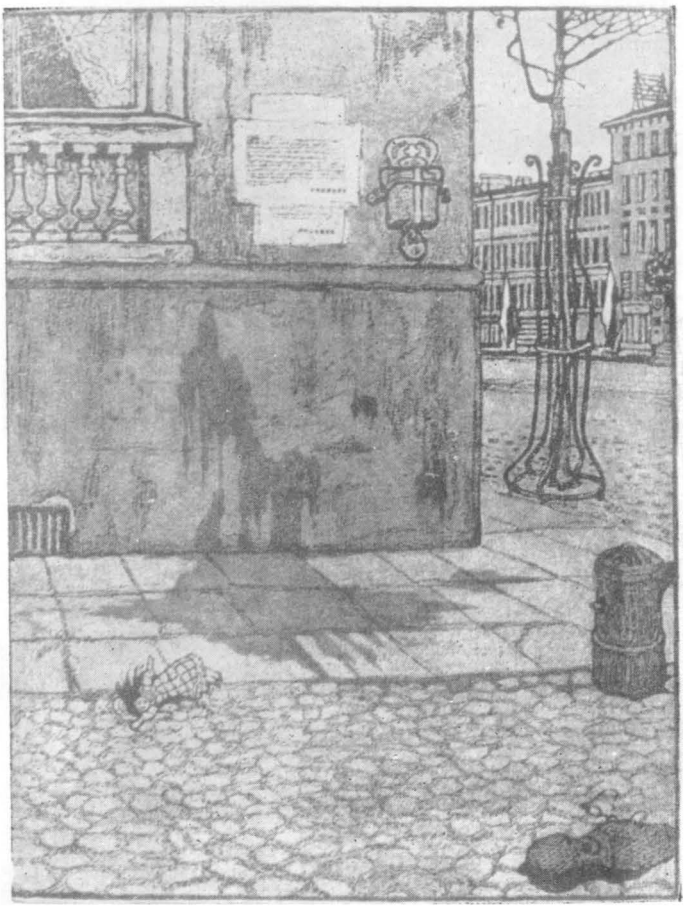


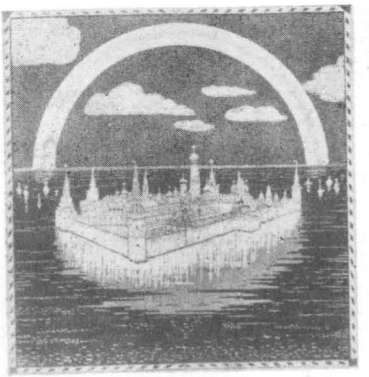


A. BENOIS ŞI E. LANSERE.
Sufragerie. 1902.



M. DOBUJINSKI.
Idilă de octombrie. 1905.

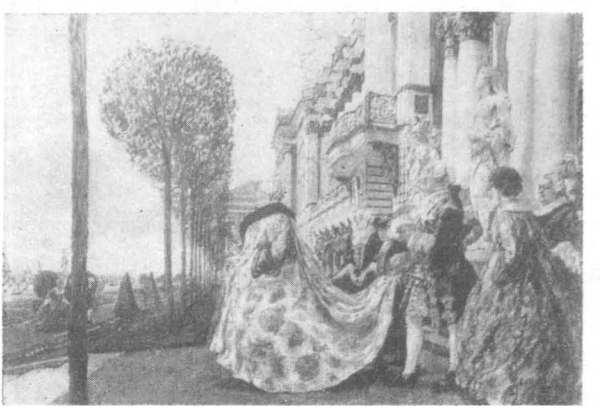




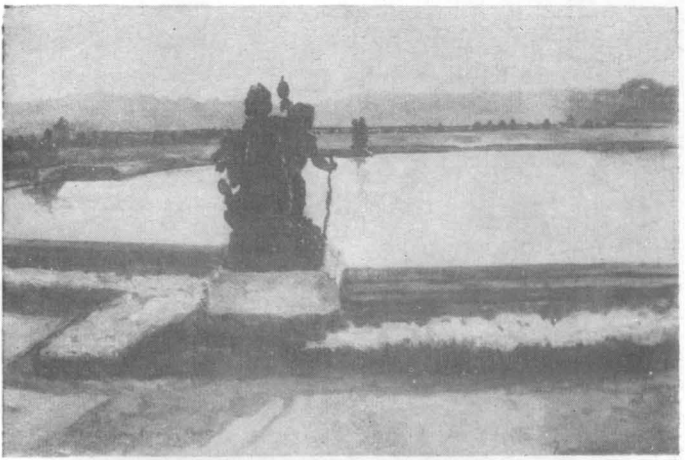
M. DOBUJINSKI.
Pacificare. 1906.

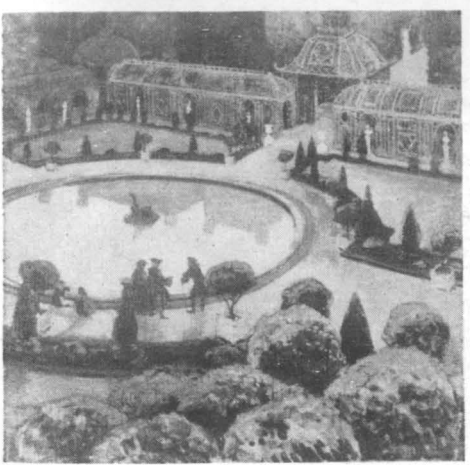
E. LANSERE.
Praznicul. 1906.

E. LANSERE.
Împărăteasa Elisabeta Petrovna în Țarskoe Selo. 1905.



A. BENOIS.
Oglindă de apă la Versailles. Seară de iarnă. 1905.

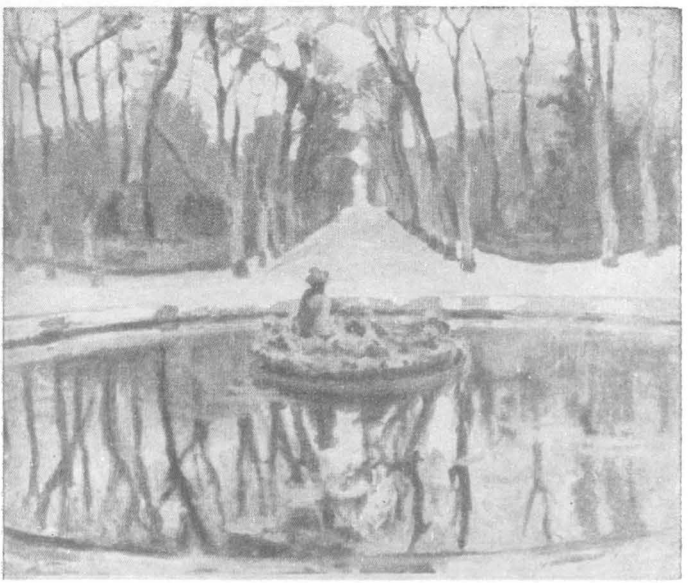


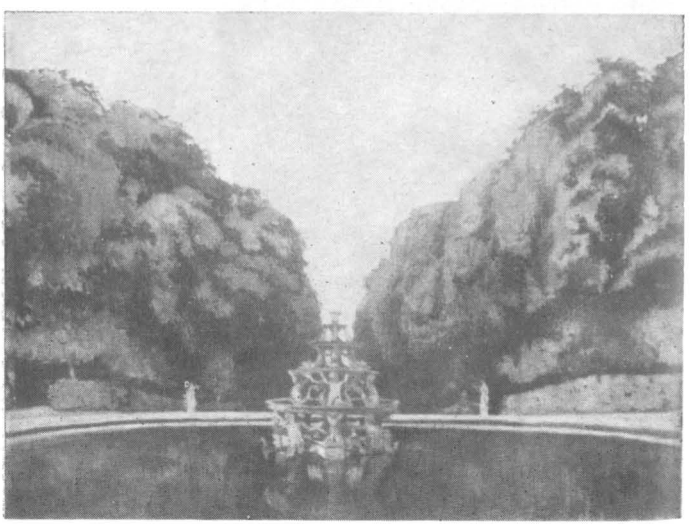


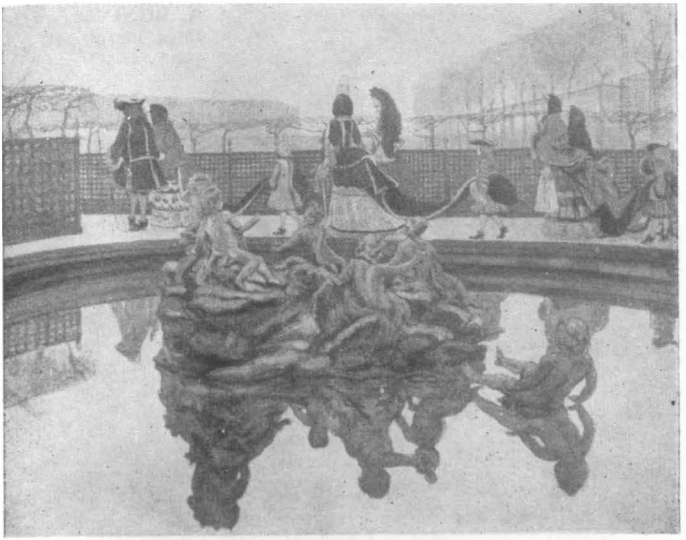
A. BENOIS.
Oranjerie la Versailles. 1906.

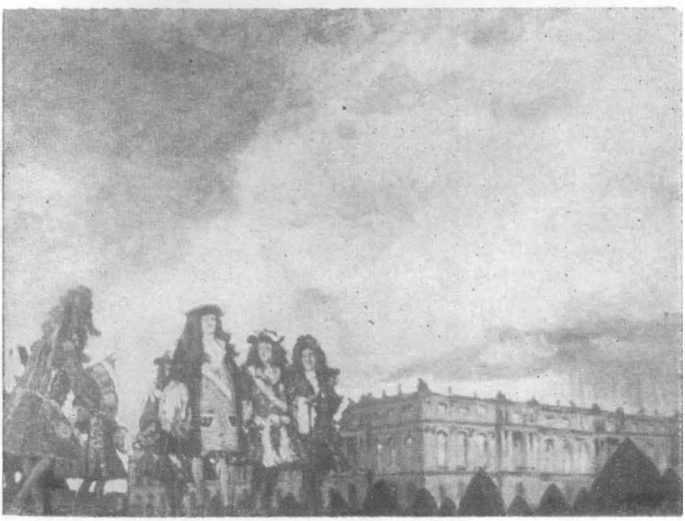
A. BENOIS.
Bazinul Florei la Versailles.

A. BENOIS.
Fintina „Piramida“ de la Versailles. 1906.



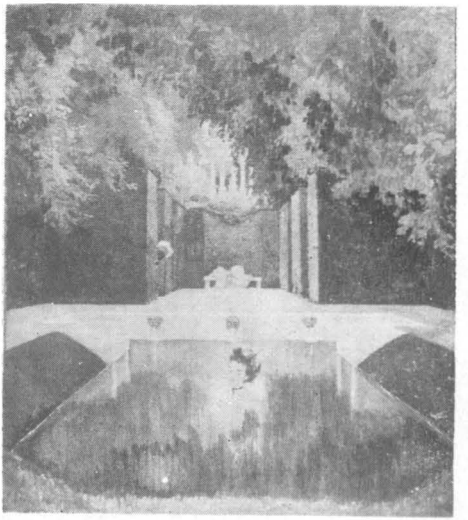




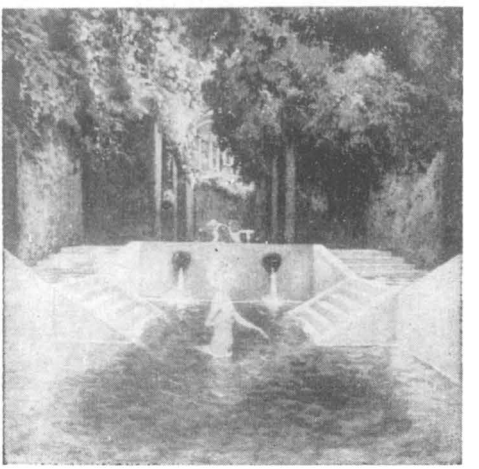


A. BENOIS.
Plimbarea regelui. 1906.

A. BENOIS.
Regele. 1906.

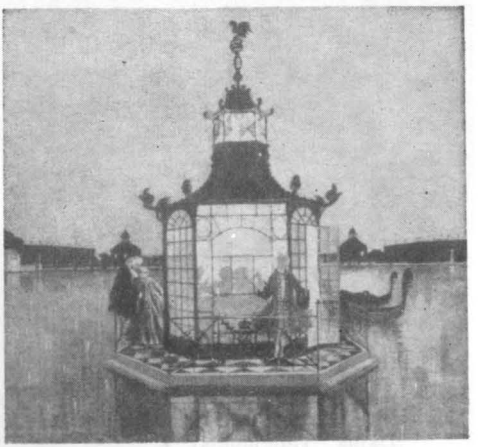


A. BENOIS.
Baia marchizei.
1906.



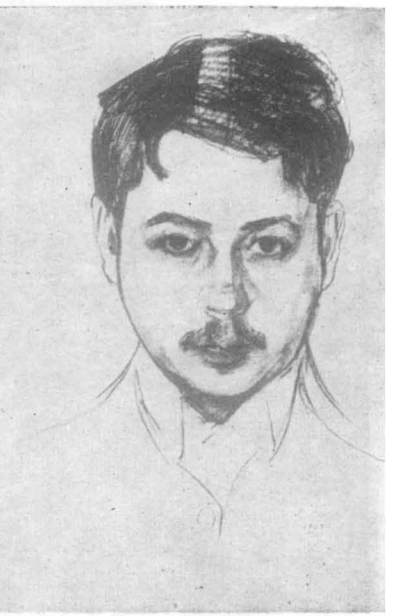
A. BENOIS.
Baia marchizei.
1906.

A. BENOIS.
Pavilionul chinezesc. Gelosul. 1906.



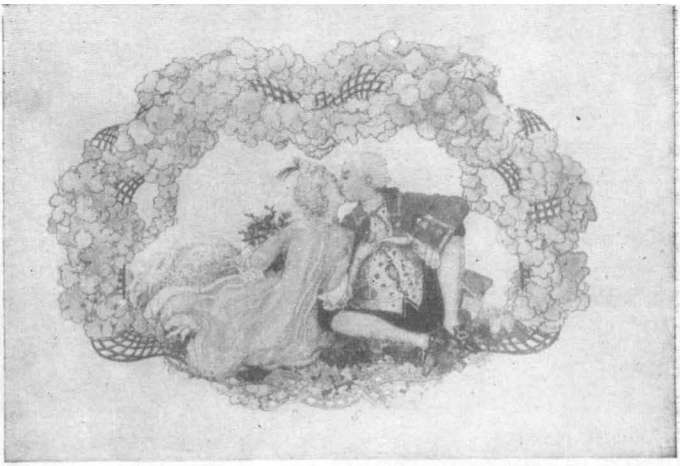
A. BENOIS.
Peste o sută de ani.
(acuarelă din ciclul „Moartea").

K. SOMOV.
Vara 1901.



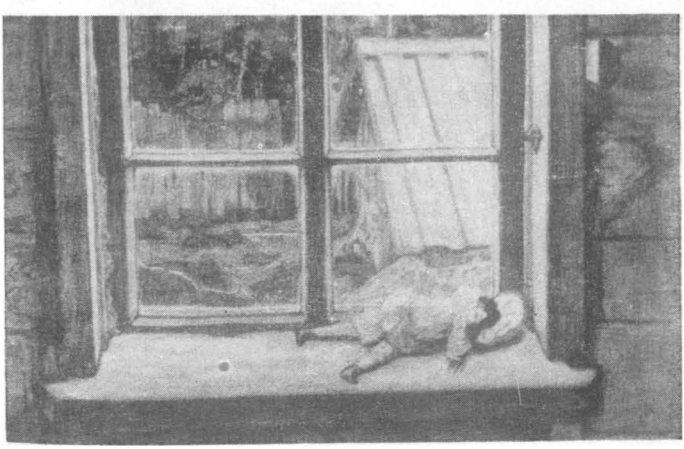
K. SOMOV.
Damă ridicîndu-şi masca. Porţelan. 1906.

K. SOMOV.
Autoportret. 1904.



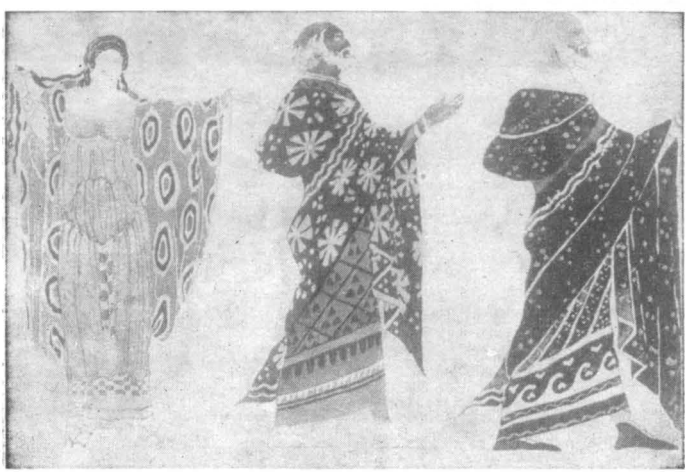
K. SOMOV.
Vinietă. 1901.

M. DOBUJINSKI.
Păpuşa. 1905.

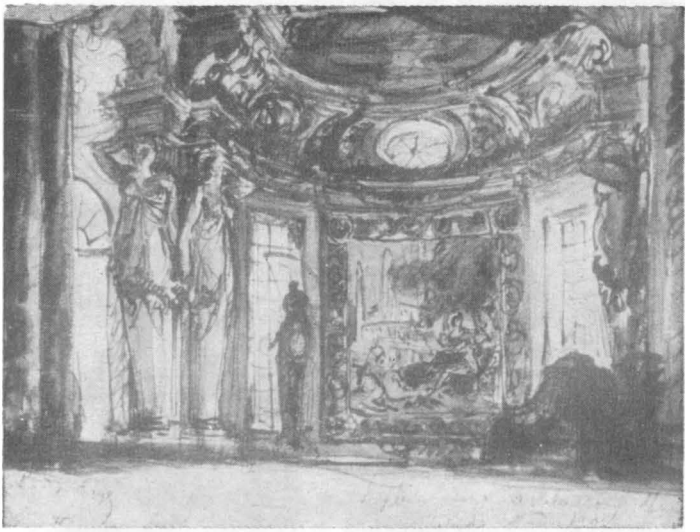


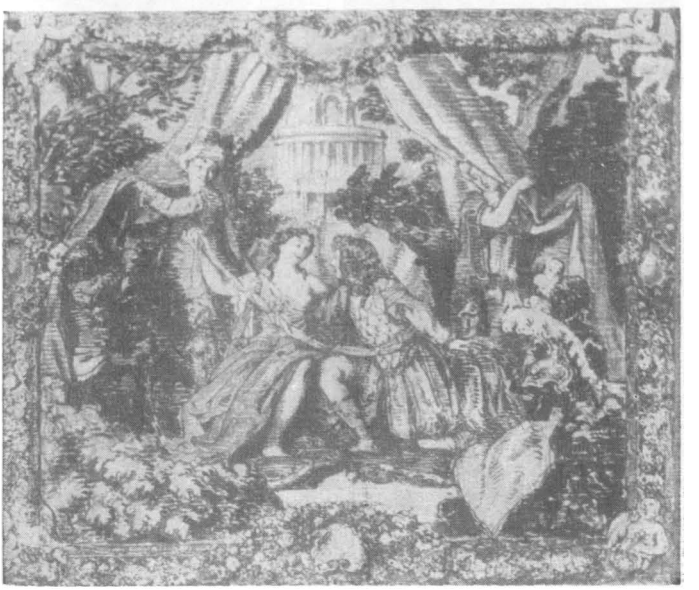
M. DOBUJINSKI.
Omul cu ochelari. 1905—1906.

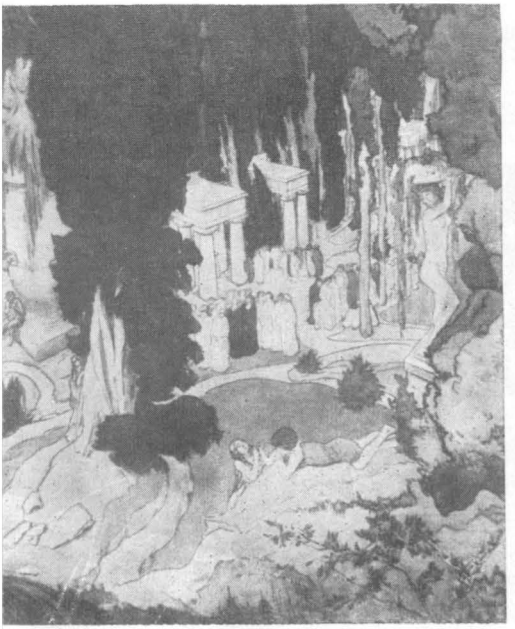
L. BAKST.
Schiță de costum pentru „Oedip la Colona". 1904.



A. BENOIS.
Schiţe de decor pentru „Pavilionul Armidei". 1907.







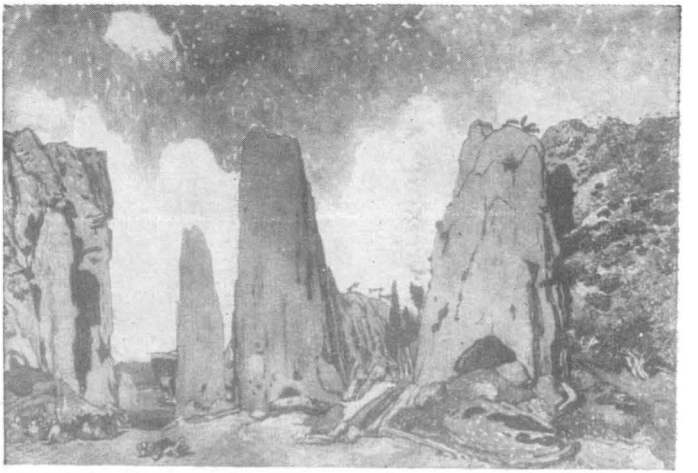
L. BAKST.
Eliseu. Panou decorativ. 1906.

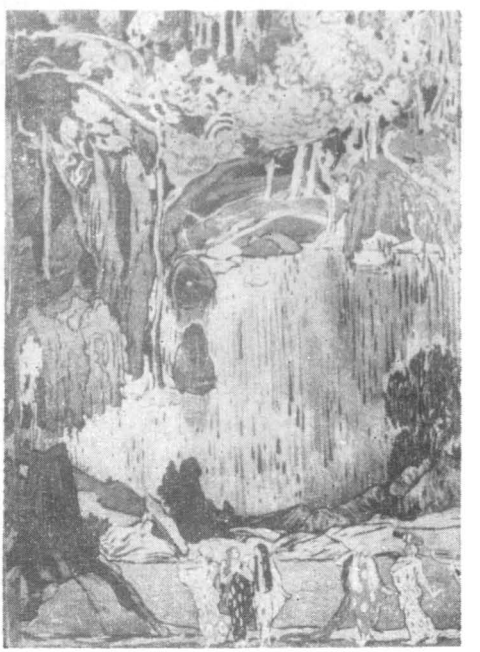
L. BAKST.
Schiţă de costum pentru „Şcherezada“ 1910.

L. BAKST.
2 schiţe de costum pentru baletul „Zeul albastru". 1912.

L. BAKST.
3 schiţe de costum pentru baletul „Narcis". 1911.

L. BAKST.
Schiță de decor pentru baletul „Daphnis și Chloe". 1912.

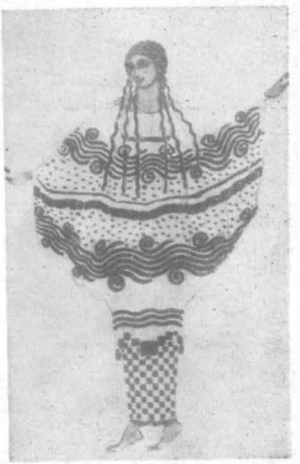




L. BAKST.
Schiță de decor pentru baletul „După-amiaza unui faun" (fragment). 1912.

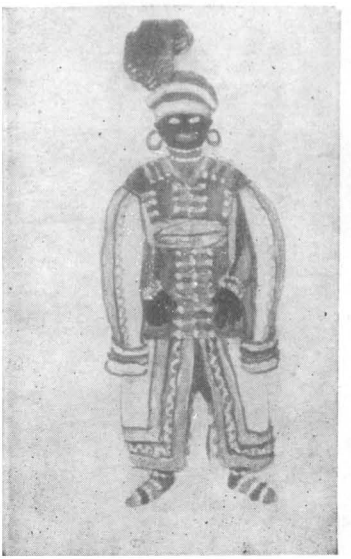
L. BAKST.
Schiță de costum pentru baletul „Pasărea de foc". 1913.

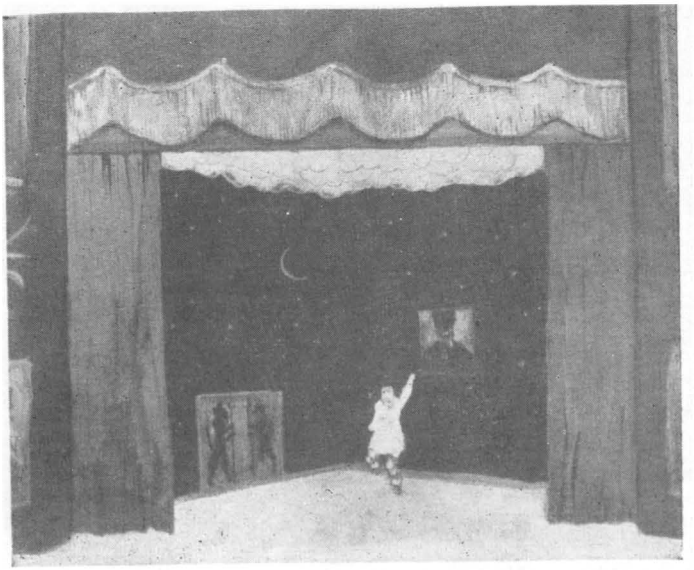
L. BAKST.
Schiță de costum pentru „După-amiaza unui faun". 1912.



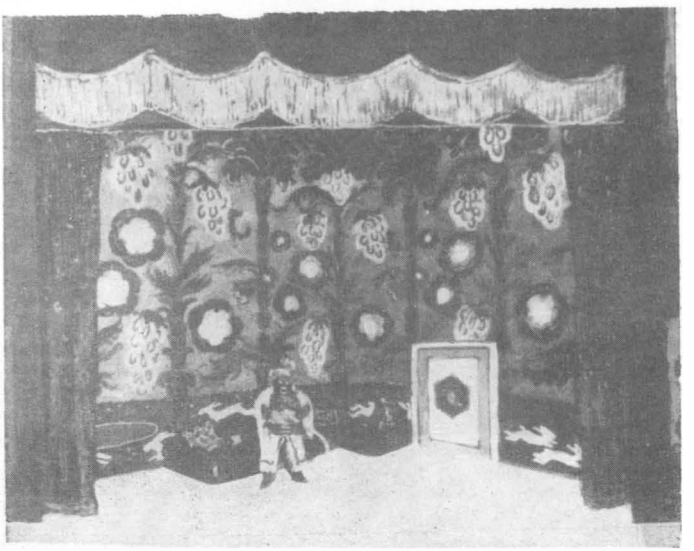
L. BAKST.
Antiquus horror.
1908.

A. BENOIS.
Schiţe de costum pentru baletul „Petruşka". 1911.





A. BENOIS.
Schiţe de decor pentru baletul „Petruşka".



K. SOMOV.
Portretul lui Aleksandr Blok. 1907.

K. SOMOV.
Portretul lui
E. E. Lansere. 1907

A. BENOIS.
Schiță de costum pentru „Serbarea" de C. Debussy. 1912.

K. SOMOV.
Schiță pentru coperta unui volum de versuri. 1907.

K. SOMOV.
Portretul lui
M. V. Dobujinski.
1910.

K. SOMOV.
Portretul lui
M.A. Kuzmin. 1909

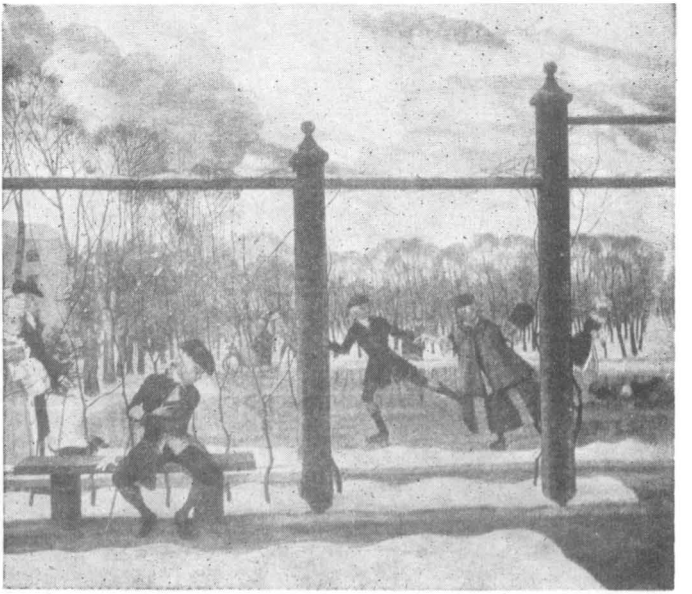
K. SOMOV.
Scrisoare de dragoste.
1911—1912.

K. SOMOV.
Arlechinul şi dama.
1912.

K. SOMOV.
Comedia italiană.

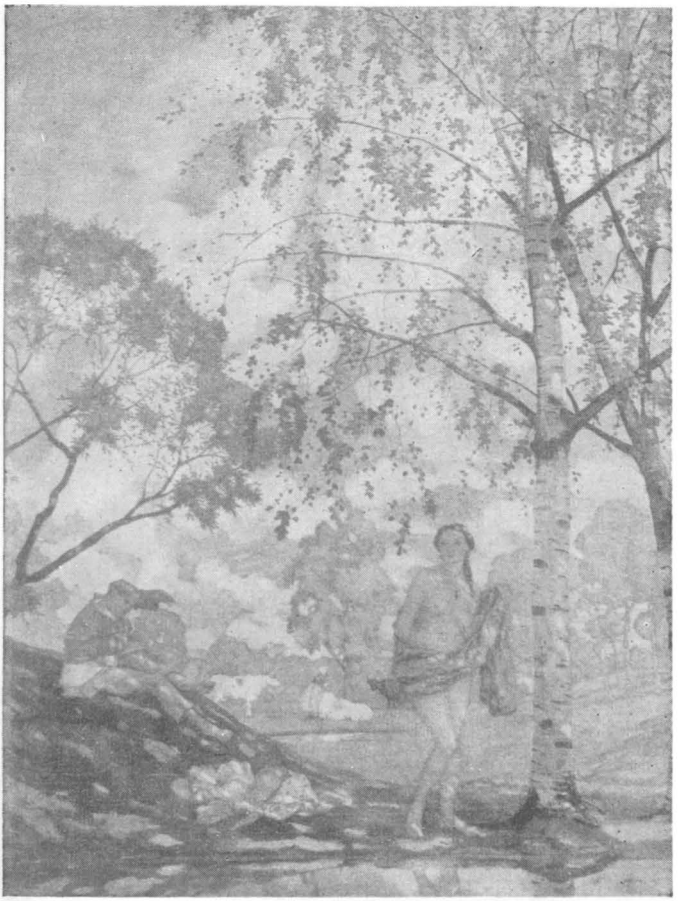
K. SOMOV.
Schiță pentru cortină (fragment). 1913.

K. SOMOV.
Portretul lui E. P. Oliv. 1914.



K. SOMOV.
Iarna. Patinoar. 1915.

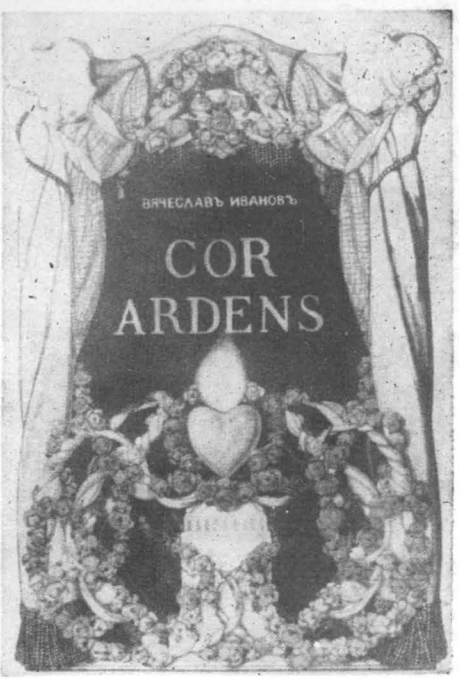
K. SOMOV.
În pădure. 1914.



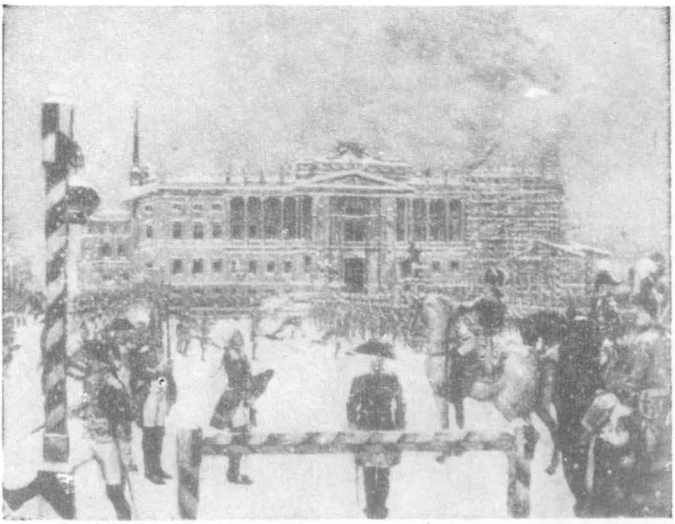
K. SOMOV.
Dimineaţă de vară. 1920.

K. SOMOV.
Peisaj cu curcubeu. 1919.

K. SOMOV.
Schiță de copertă pentru „Teatru“ de A. Blok. 1907.

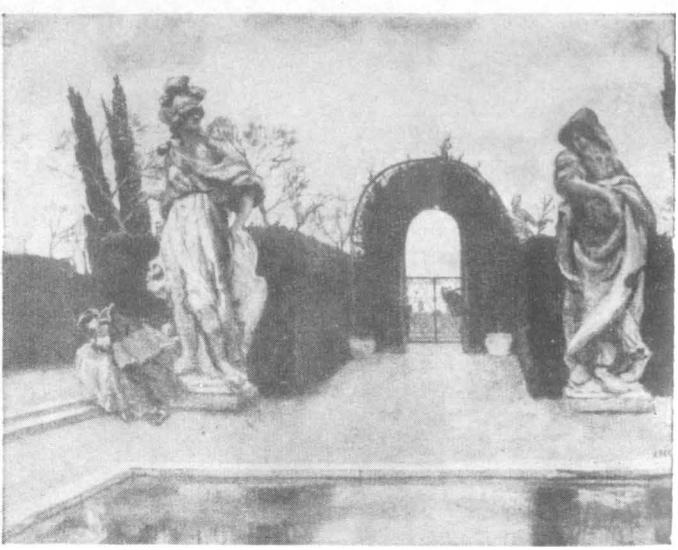


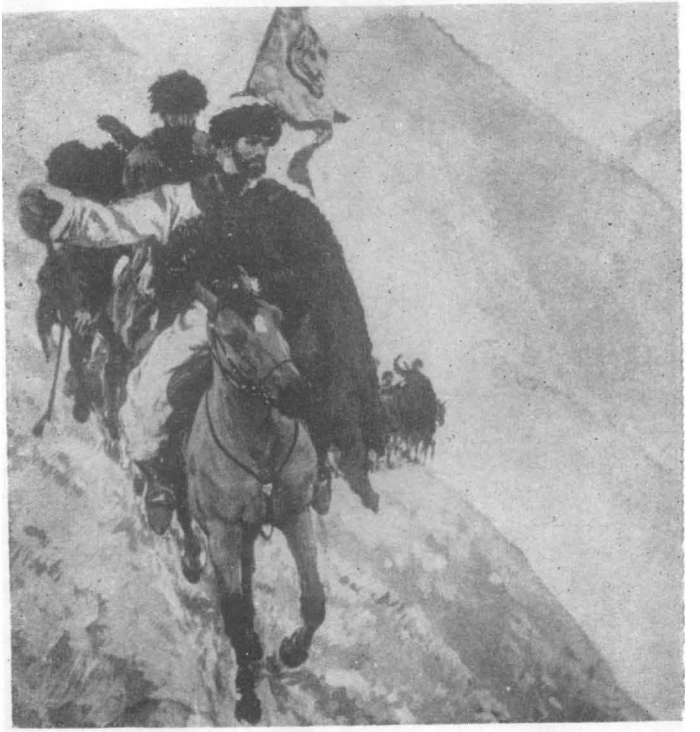
K. SOMOV.
Schiță de copertă pentru volumul „Cor ardens“. 1907.



A. BENOIS.
Paradă în timpul lui Pavel I. 1907.

A. BENOIS.
Grădină veneţiană. 1910.



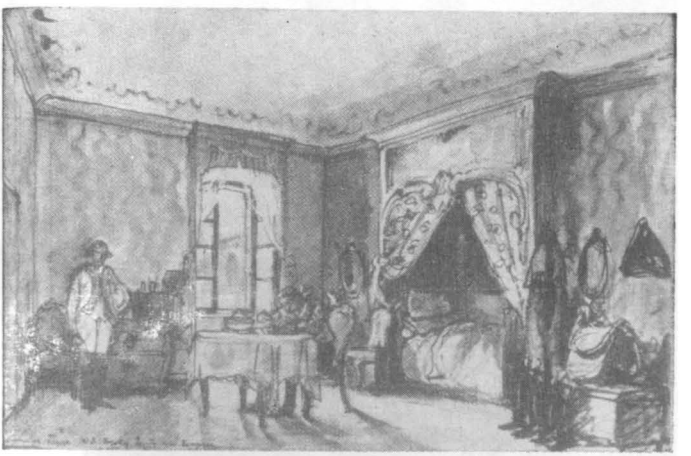


E. LANSERE.
Ilustrație la „Hagi Murat“ de L. Tolstoi. 1914.

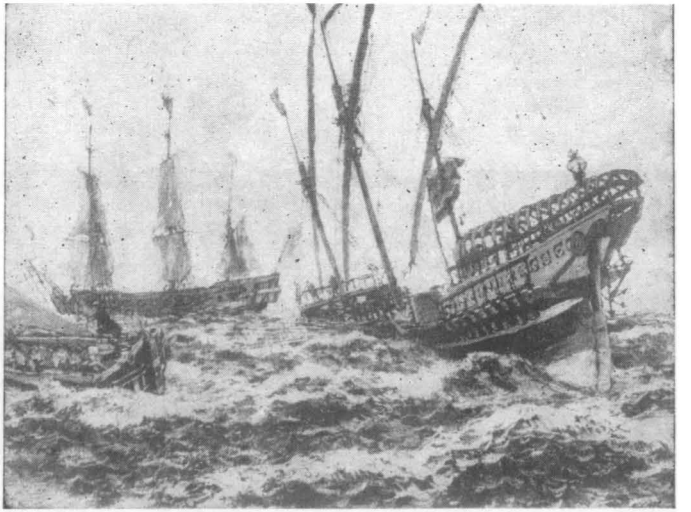
A. BENOIS.
Schiță de costum pentru „Bolnavul închipuit“ de Molière. 1912.

A. BENOIS.
Schiță de decor pentru „Hangița" de Goldoni. 1953.

A. BENOIS.
Ilustrație la „Dama de pică" de A. S. Pușkin. 1910.



E. LANSERE.
Ilustrație la „Hagi Murat" de L. Tolstoi. 1914.



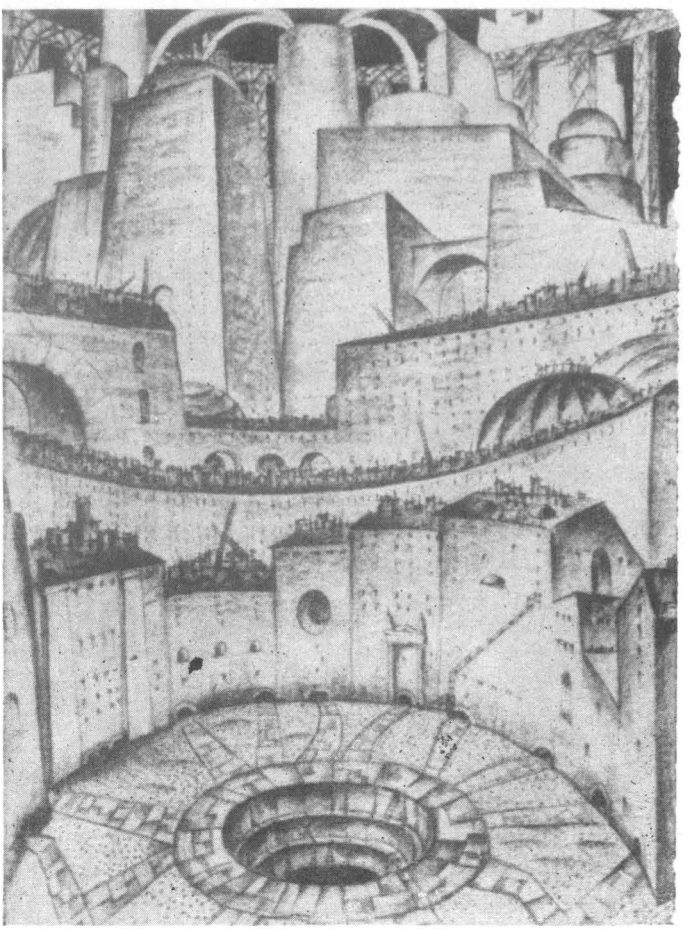
E. LANSERE.
Corăbii din vremea lui Petru I. 1911.

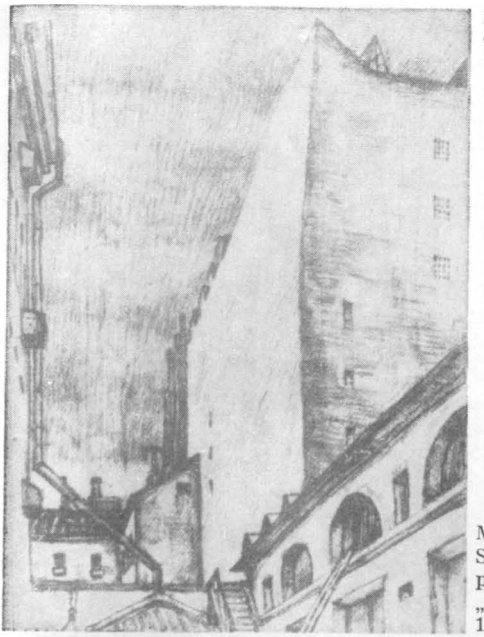
M. DOBUJINSKI.
Grădina. 1909.

M. DOBUJINSKI.
Viniete pentru „Casieriţa din Tambov“ de M. Lermontov. 1912.

M. DOBUJINSKI.
Provincia anilor 1830.

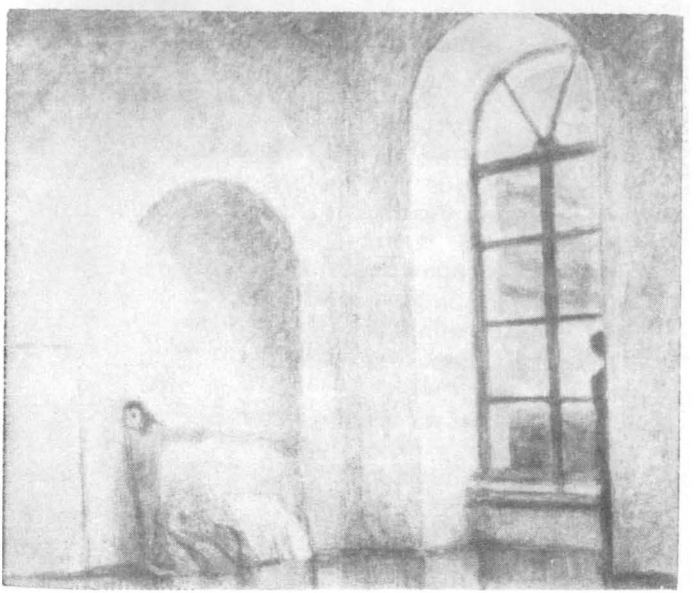
M. DOBUJINSKI.
Liniște (din ciclul „Vise"). 1918.

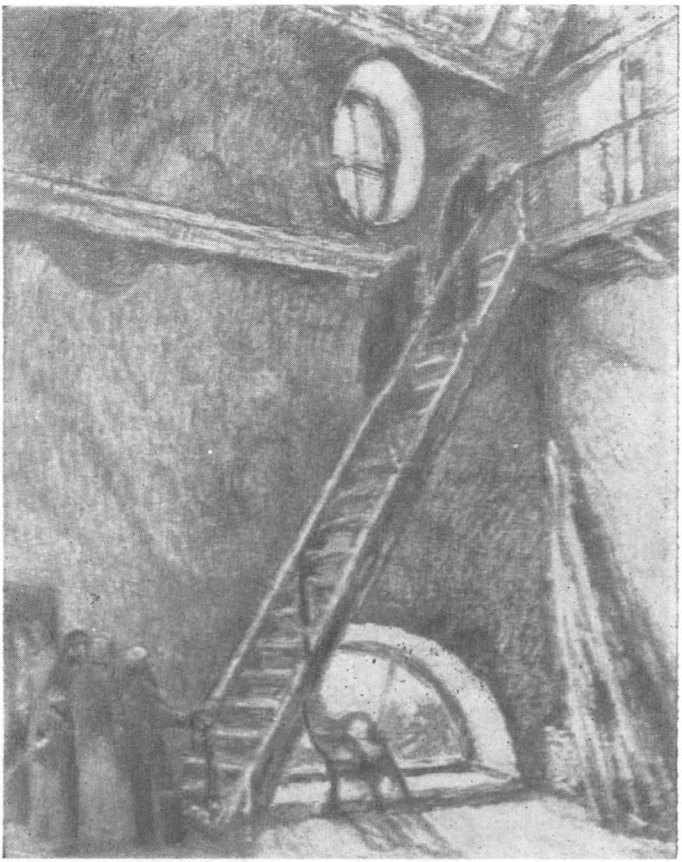




M. DOBUJINSKI.
Oraşul. 1914.

M. DOBUJINSKI
Schiță de decor pentru spectacolul „Nicolae Stavroghin“ 1913.





M. DOBUJINSKI.
Schiță de decor pentru spectacolul „Nicolae Stavroghin". 1913.

Dintre principalii promotori ai şcolii „Mir iskusstva" cele mai înaintate convingeri în epoca revoluţiei din 1905 le are Lansere. Spre deosebire de alţii, el se interesase şi mai înainte de ideile social-politice contemporane şi simpatizase cu socialismul (amintim afirmaţia sa din anul 1902: „eu sînt socialist"). În timpul revoluţiei, el participă la mitinguri, îi ascultă pe oratori, inclusiv pe social-democraţi, manifestînd un acut simţ al dreptăţii sociale. El nu împărtăşeşte opinia lui Benois, după care artistul nu are de ce să se „amestece în politică". Răspunzînd lui Benois, el îşi expune astfel vederile. „Nu înţeleg spaima ta de socialism. Mai înainte de toate, el este inevitabil. Apoi, este de neînvins în virtutea cerinţelor sale de dreptate. Visul la un viitor mai bun nu-l mai poţi smulge din sufletul muncitorului. Şi, în acelaşi timp, forţa lui va spori mereu. Desigur, nu cred în iminenţa republicii socialiste, dar nu văd de ce ea ar trebui să fie foarte tristă, de ce să ne înspăimînte domnia democraţiei?[45]. Doar şi acum arta trăieşte nu prin aristocraţie, nu prin milionari; este adevărat, ei cumpără cîte ceva, dar în general acest fapt are loc atît de întîmplător, este atît de insignifiant, încît poate el oare să contracareze sentimentul de nedreptate ce ne revoltă sufletul? Iar epoca palatelor, grădinilor şi în general a splendorii şi strălucirii ţariste a trecut, desigur, fiind acum ireversibil pe ducă.

Dimpotrivă, întregul tineret, întreaga capacitate vitală, toate speranţele, întregul entuziasm este de partea celor de stînga. Şi dacă broşurile socialiste sînt scrise de oameni care nu se interesează de artă, de aici încă nu rezultă că viaţa însăşi va deveni înrobită teoretizărilor şi monotonă. Iată de ce, pentru ca arta să ocupe în viitor locul ce i se cuvine, trebuie ca acum să întindem mîna oamenilor viitorului şi să construim împreună"[46]

Lansere se străduieşte ca prin creaţia sa să contribuie la cauza revoluţiei. De aceea, cum scrie un cercetător sovietic, el a fost „adeptul zelos" al revistei satirice şi „a acordat o mare însemnătate participării lui Gorki la ea"[47]. „Eu cred în această

«Luni» (una dintre denumirile prezumtive ale viitoarei reviste «Jupel» nota autoarei), îi scrie Lansere lui Benois la 1 iulie 1905, [...], sînt convins că ar putea să joace un rol imens nu numai pur politic, ci să devină, în principal, puntea, legătura dintre artiști, public și literatură... Știu că tu nutrești o profundă antipatie față de Gorki. Și nu știu dacă pentru multă vreme vom putea să mergem împreună cu el, dar mi se pare că această alianță trebuie încercată și trebuie încercată cu inima deschisă, pentru că din asta poate să rezulte un fenomen foarte important [...]"[48].

Firește, cu o asemenea atitudine față de cauză, Lansere devine unul dintre cei mai activi colaboratori ai revistei „Jupel", iar după interzicerea acesteia, el ia asupra sa rolul de editor al revistei „Adskaia pocita".

Dar nu despre participarea cantitativă în revistele satirico-revoluționare este vorba. Lansere a fost unicul „miriskusnik" pentru care munca în domeniul graficii satirice a jucat un rol substanțial, constituind, se poate spune, o etapă în evoluția lui creatoare. Mijloacele plastice, procedeele grafice găsite în procesul lucrului și chiar cercul de teme și de imagini se integrează organic în arta lui și la aceasta a contribuit fără îndoială faptul că Lansere, în virtutea vederilor sale, a trăit mai în profunzime și cu mai multă seriozitate temele elaborate de el. Pentru Lansere, activitatea în cadrul revistelor satirice n-a fost nicidecum un episod în procesul lui de creație.

• • •

Cum am văzut, amplitudinea oscilațiilor din mediul „miriskusnicilor" a fost foarte mare în timpul revoluției. De la Benois care stătea în expectativă la Versailles, pînă la Lansere, pe care ceilalți „miriskusnici" îl considerau „revoluționar", era o distanță considerabilă. Sciziunea produsă printre „miriskusnici" în timpul primei revoluții n-a avut cîtuși de puțin un caracter întîmplător. Ea se va face simțită în momentul cînd se va da „ultima

bătălie decisivă" şi cînd Benois cu Somov se vor afla peste graniţă, în timp ce Lansere îşi va dărui creaţia poporului din Rusia.

Şi totuşi cercul „miriskusnicilor" nu s-a dezintegrat în acest timp. Este normal să ne punem întrebarea, ce i-a legat totuşi, în pofida tuturor contradicţiilor, pe nişte oameni care în multe privinţe erau deja străini unul de altul din punctul de vedere al concepţiei. Trebuie să credem că acelaşi lucru i-a unit la vremea lor, adică ceea ce ei numeau „dragostea pentru frumos". Nu degeaba „miriskusnicii" au ridicat „glasul artiştilor" chemînd la „dezvoltarea nevoii generale de frumos". Profunda preocupare faţă de destinul culturii, simţul răspunderii pentru aceasta nu-i părăsesc niciodată pe „miriskusnici". Cum spunea Dobujinski, „vremurile sînt critice şi, în condiţiile începutului unei reevaluări generale, este important să nu fie îngăduit ca estetica să fie trecută pe linie moartă iar artiştii înşişi să se „justifice"[49]. Păstrarea valorilor culturale, dragostea neprecupeţită pentru „frumos", propaganda neobosită făcută artei îi uneşte pe „miriskusnici". Şi este semnificativ că spre sfîrşitul perioadei revoluţionare, ei se unesc din nou într-o acţiune tipică pentru „miriskusnici" — organizarea splendidei expoziţii ce avea să demonstreze realizările culturii ruse în capitala artei universale: Paris, şi avea să obţină un succes triumfal.

De obicei, organizarea acestei expoziţii este considerată ca fiind o acţiune personală a lui Diaghilev[50]. După cum se pare, lucrurile nu stau însă întru totul aşa. Energia lui Diaghilev şi strălucitorul lui talent organizatoric au fost indispensabile pentru realizarea acestei idei, ce încolţise încă mai înainte ca el să se fi apucat de treabă. Încă din ianuarie 1906, Benois îi scria lui Evgheni Lansere: „Cu cît cunosc mai bine arta străină, cu atît mă conving că noi nu sîntem nici pe departe ultimii. Prin urmare, teoretic este absolut posibilă o înflorire. Dar cum să realizezi asta? Cine să ne facă reclamă, să organizeze o acţiune? Cine este acest Diaghilev nou, care nu mai este doar al Ru-

siei, ci unul universal? Aici a început deci să se aranjeze treaba cu expoziția rusească. Eu am primit cu multă căldură această inițiativă". Mai departe, Benois vorbește despre dificultățile de ordin material. „Toată problema este dacă riscă cineva 3 000 sau 5 000 de ruble care aproape sigur că vor fi recuperate. Eu și cu Stepan (Iaremici — nota autoarei) ne-am apuca s-o aranjăm aici, imediat ce ar fi asigurat capitalul. Cere sfatul lui Kostea, Dobuja, Bakst, Serov, dacă ei se află la Piter, pe al lui Serioja, dar pune-i să jure că vor ține secret pentru ca ideea să nu se răspîndească..."[51]. Complicația cea mai mare a prezentat-o căutarea mijloacelor pentru organizarea expoziției. Benois a încercat la început să-l atragă pe cneazul Șcerbatov, apoi pe N. Riabușinski, dar la 19 aprilie 1906 îi comunică cu tristețe lui Lansere că Riabușinski a fost la Paris și a refuzat să subsidieze expoziția: „Expoziția nu va avea loc («sînt vremuri dureros de grele»)"[52]. Dar evenimentele s-au desfășurat ca în romane. În timp ce scrisoarea lui Benois cu această veste călătorea spre Petersburg, în întîmpinarea ei zbura scrisoarea „napoleoniană" a lui Diaghilev din 20 aprilie cu ștampila „Pera-palas" din Constantinopol: „Dragă Șura. Să nu te mire acest antet. Probabil că ai aflat de undeva că mîine mă îmbarc de aici pentru Atena, dar mă gîndesc să nu ocolesc nici Parisul peste o lună (aproximativ). Ce părere ai dacă am pune acum problema organizării secției ruse la actualul *Salon d'automne*. Cei de la Petersburg sînt de acord cu asta și eu sînt gata să mă apuc de treabă. N-ai putea oare să tatonezi terenul? Francezii vor fi niște nătărăi dacă nu cad de acord. Eu mă angajez să le arăt adevărata Rusie"[53]. Peste o lună, Diaghilev era deja la Paris, cum o demonstrează scrisoarea lui Benois din 27 mai 1906: „Aici [...] este Serioja. Bine dispus, vesel, plin de proiecte. Eu îl ghidez pe la oficialitățile locale (*j'ai pris très à cœur această expoziție*)"[54]. Munca s-a înfierbîntat și toamna, expoziția alcătuită minuțios de „miriskusnici" se deschidea în treisprezece săli de la „Grande-Palais", consti-

tuind o parte absolut independentă a „Salonului de toamnă". Catalogul a fost întocmit de Benois[55].

„Scopul expoziției — se spune în scurta introducere a catalogului — nu constă în a prezenta exhaustiv și metodic întreaga artă rusă din diferitele epoci ale dezvoltării sale. Îndeplinirea unei asemenea sarcini ar fi comportat dificultăți insurmontabile și ar fi adus un folos îndoelnic. Multe nume în trecut celebre și-au pierdut în prezent gloria — unele temporar, altele pentru totdeauna. Nu puțini artiști, cărora contemporanii lor le-au acordat o importanță exagerată, ni se prezintă acum lipsiți de orice valoare, neexercitînd nici o înrîurire asupra artei contemporane. Iată cum se explică absența intenționată a operelor cîtorva artiști considerați un timp prea îndelungat în Occident ca singurii reprezentanți ai Rusiei artistice și care au deformat prea mult timp, în ochii Europei, adevăratul caracter și importanța reală a artei ruse".

„Prezenta expoziție — se spunea mai departe în prefață — reprezintă o privire generală asupra artei noastre văzută de un ochi contemporan". „Acest ochi poate fi învinuit de unele inevitabile idei preconcepute — comenta cuvintele prefeței un contemporan —, dar acest ochi este ochiul unui artist, al unui pictor. Se poate spune că această expoziție este primul pas menit să facă cunoștință Europei cu pictura noastră, primul pas către apropierea artei noastre de cea apuseană. Căci nu se poate vorbi serios despre acele insignifiante secții artistice din cadrul expozițiilor universale, organizate de oameni lipsiți de talent și de importanță de pe lîngă Școlile noastre de beaux-art"[56].

În total, au fost expuse peste șapte sute de opere — de la vechile icoane rusești pînă la pictura cea mai nouă. La expoziție au figurat treizeci și cinci de icoane din colecția lui N. P. Lihaciov, pictate în manierele novgorodeană, moscovită și în cea a școlii Stroganov. A fost prezentată pe larg creația portretiștilor, a peisagiștilor și sculptorilor din secolul al XVIII-lea (locul cel mai de onoare îl ocupau operele lui Levițki), au fost expuse cele

mai bune pînze de Kiprenski, Briullov, Veneţianov şi de alţi contemporani ai lor. Dintre artiştii celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea au fost prezenţi la expoziţie Gh. Kramskoi, Repin, Levitan. Au lipsit cu desăvîrşire Surikov, Nesterov şi Aleksandr Ivanov ale căror lucrări Diaghilev n-a reuşit, cu toate strădaniile depuse, să le scoată din colecţiile unde se păstrau. O mare parte a expoziţiei o alcătuiau artiştii contemporani — Vrubel, căruia i s-a repartizat o sală separată, Serov, Korovin, Maliavin, Golovin, Benois, Somov, Bakst, Lansere, Dobujinski, Grabar, Ostroumova-Lebedeva, Roerich, Borisov-Musatov, P. Kuznețov, Larionov ş.a. O atenţie deosebită a fost acordată de organizatori prezentării artistice a expoziţiei. „Aspectul exterior al expoziţiei, decoraţia ei — după părerea unui contemporan, devenit ulterior un cunoscut decorator de teatru, A. Şervaşidze, — confortul camerelor, fastul reţinut al primelor trei săli tapisate pe alocuri cu brocart sclipitor, elegantul boschet verde, cu splendidul bust al lui Pavel, la mijloc, cu verdeaţă şi flori pe postamente şi pe alocuri şi pe jos, ceea ce i-a uimit pe francezi — au fost minunate. Alte săli erau tapisate cu imprimeuri, cu o uşoară friză din scîndurele subţiri vopsite în ton. Boschetul şi frizele au fost realizate după desenele şi planul lui Bakst, cu adevărat unul dintre cei mai rafinaţi şi mai talentaţi decoratori ai timpului nostru avînd desigur un succes bine meritat"[57].

Potrivit remarcii făcute de Grabar, expoziţia a fost „un eveniment internaţional colosal". Ea s-a bucurat de un succes extraordinar. În presa franceză au apărut cronici entuziaste[58]. Şapte artişti au fost aleşi membrii ai „Salonului de toamnă" cu dreptul de a-şi expune lucrările fără a fi jurizate. După Paris, expoziţia a fost prezentată la Berlin apoi la Veneţia, dar fără întreaga parte retrospectivă.

La Paris, în cinstea artiştilor francezi, Diaghilev a organizat un concert de muzică rusă la Palatul Elysées, ce a constituit, într-o oarecare mă-

sură, începutul „sezoanelor ruse". În anul 1907, la Paris au fost date cinci concerte de muzică rusească de la Glinka la Skriabin; în anii următori, Diaghilev aduce „Boris Godunov cu Şaliapin, iar din 1909 încep sezoanele „Baletului rus". Miriskusnicii" ies în arena mondială.

Expoziţia din anul 1906 a fost în acelaşi timp, un sfîrşit şi un început. Sfîrşitul strălucitei activităţi expoziţionale de sub conducerea lui Diaghilev, şi începutul unei noi etape în activitatea întregului grup al „miriskusnicilor" peste hotare, în domeniul teatrului, activitate ce se desfăşoară imediat după prima revoluţie rusă.

•
• •

O perioadă extraordinar de rodnică pentru „miriskusnici" au constituit-o anii 1905—1907. Aceşti ani au devenit nu numai momentul de cotitură în concepţiile lor artistice în creaţie, nu numai anii reflecţiilor descrise mai sus „despre timp şi despre sine", şi ai căutărilor creatoare, dar şi vremea unor indiscutabile realizări. Tocmai în aceşti ani, ei realizează aproape toţi lucrări care reprezintă tot ce a reuşit să producă fiecare mai semnificativ de-a lungul întregii vieţi creatoare.

Locul central în opera „miriskusnicilor" rămaşi în patrie în anii primei revoluţii ruse, îl ocupă, fără îndoială, colaborarea lor la revistele satirice revoluţionare. Cum arată Somov, în acest gen de activitate „erau foarte pasionaţi Serov, Nurok, Bakst, Dobujinski". El nu-l aminteşte aici, evident din întîmplare, pe Evgheni Lansere care, cum se ştie, era nu numai „pasionat" de lucrul în domeniul satirei politice, dar, după interzicerea revistei „Jupel" s-a afirmat în calitate de editor al revistei „Adskaia pocita". Atît în ce priveşte componenţa colaboratorilor-artişti, cît şi caracterul graficii, aceste două reviste se distingeau, fără îndoială, pe fondul numeroaselor reviste satirice zămislite de revoluţia din 1905. Întregul lor profil poartă pecetea măiestriei grafice specifice pentru „Mir is-
 kusstva" păstrîndu-se, totodată, aproape inte-

gral individualitatea artistică a fiecărui participant. Istoria revistelor a fost bine studiată de către cercetătorii sovietici. Cum se ştie, ea a fost de scurtă durată. Au văzut lumina tiparului numai cîte trei numere din „Jupel" (1905, Nr. 1 şi 2; 1906, Nr. 3) şi din „Adskaia pocita" (1906, Nr. 1-3), succesiunea lor fiind dealtfel evidentă. Formatul, litera, caracterul prezentării grafice al revistelor sînt identice. Primul număr din „Jupel" a apărut cu o copertă nu tocmai reuşită a tînărului B. Anisfeld (care ulterior şi-a dobîndit reputaţia în domeniul decoraţiei de teatru), intitulată *Anul 1905*. Desenul lui Anisfeld conţine o simbolică prea generală şi nu destul de clară — nişte monştri cu pielea bășicată păzind corpurile contorsionate în convulsii ale victimelor. Sub aspect profesional, desenul nu aparţine celor mai bune modele ale graficii revistei şi nu degeaba Benois, într-o scrisoare către Lansere, în problema revistei „Jupel", s-a exprimat laconic: „Anisfeld este o vechitură"! În schimb, printre desenele din text ale primului număr figurau exemple remarcabile şi iscusite de grafică satirică, cum sînt planşa lui Serov, care a dobîndit o deosebită faimă, *Soldăţei, bravi flăcăi! Unde-i slava voastră?; Idila de Octombrie* a lui M. Dobujinski şi, se înţelege, mai puţin important, sub aspect profesional, dar ascuţit din punct de vedere politic şi inventiv, *Vulturul-strigoi* al lui Z. Grjebin.

Pastelul lui Serov este poate, ca expresivitate, cea mai bună lucrare din toată grafica politică şi satirică din perioada primei revoluţii ruse. Măiestria compoziţională, originalitatea şi acuitatea viziunii artistice o ridică deasupra lucrărilor altor artişti. Caracterul voit fragmentar, expresivitatea subliniată a siluetelor conferă pastelului serovian un dinamism care îţi permite să simţi fizic cum asaltul dezlănţuit al cazacilor ce-şi scot săbiile pentru a intra în mulţimea întunecată ce stă tăcută în depărtare. Laconismul maxim al compoziţiei — nimic nu este de prisos aici — permite ca scena să fie cuprinsă dintr-o dată cu vederea. Spre deosebire de alegoria nebuloasă a lui Anis-

feld, de pe copertă, desenul lui Serov nu cere examinarea atentă a unor pete diforme şi linii întortochiate şi încurcate; cu toată virtuozitatea sa, ideea desenului este perfect sesizată, ceea ce se şi cere „filelor volante" ale unei reviste satirice.

O altă interpretare „de cameră" dă aceleiaşi teme — a împrăştierii demonstraţiei — Dobujinski, în lucrarea sa *Idilă de Octombrie*. Dacă Serov a redat momentul premergător începerii răfuielii trupelor cu mulţimea neînarmată într-un limbaj expresiv ca de afiş, în schimb, Dobujinski a înfăţişat o stradă pustie după măcelul care avusese loc. Ca limbaj grafic şi motive caracteristice, această lucrare se află integral pe făgaşul creaţiei lui Dobujinski. Vedem un colţ dintr-o clădire *empire*, caldarîmul din bolovani pe care sînt aruncate o păpuşă cu mîinile desfăcute, un galoş şi o pereche de ochelari. Colţul casei şi trotuarul sînt stropite de sînge. Ca în multe din operele sale de şevalet, Dobujinski pune şi aici să vorbească, în locul oamenilor, casele şi obiectele neînsufleţite.

Interesant ca material ilustrativ, a fost şi al doilea număr din „Jupel". Este adevărat, coperta lui I. I. Bilibin *Ţarul Dodon* nu face parte dintre desenele cele mai ascuţite din punct de vedere politic apărute în „Jupel". Aluzia politică destul de difuză cuprinsă în imaginea ironică a ţarului tîmpit din povestirea puşkiniană este estompată de rafinata ligatură a ornamentelor în zugrăvirea palatelor şi costumelor de boieri, de desenul plat în care Bilibin era un maestru neasemuit, cum o dovedesc ilustraţiile lui la basmele ruseşti. În schimb, desenul lui Bilibin, spre deosebire de petele informe de pe coperta primului număr, se remarcă printr-o bună punere în pagină, înscriindu-se cu adevărat în cadrul graficii de carte.

Desenele din textul celui de-al doilea număr constituie o trilogie care povesteşte în limbaj alegoric despre înăbuşirea insurecţiei din decembrie la Moscova. Trilogia constă din *Începutul* lui Kustodiev, *Lupta* lui Lansere şi *Pacificarea* lui Dobujinski. Desenul lui Kustodiev reprezintă o scenă

din luptele de baricade pe străzile Moscovei, dar peste baricada pe care flutură steagul roşu, deasupra caselor şi a clopotniţelor s-a lăsat deja un schelet imens care păşeşte rînjind şi cu mîinile mînjite de sînge — personificare a morţii. Artistul îmbină aici o scenă de pe străzile Moscovei, tratată pe deplin realist, din zilele tragice ale lui decembrie 1905, cu simbolul subliniat expresiv al pieirii.

Cu desenul *Lupta*, Lansere şi-a făcut debutul la „Jupel". Zugrăvirea unui oraş cuprins de flăcări a fost îmbinată de el în partea de jos a compoziţiei cu figurile caricaturale ale ţarului, preotului şi generalilor, agitîndu-se în jurul tronului cuprins de fum.

Cel mai impresionant dintre cele trei părţi ale tripticului era, se pare, desenul lui Dobujinski — *Pacificarea*, în care artistul, neindicînd, din nou, nici o figură omenească, a redat imaginea unui oraş înecat în sînge. Dar dacă vom compara *Pacificarea* lui Dobujinski cu *Idila de Octombrie* din numărul anterior, devine evidentă deosebirea principială în abordarea temei. În prima, era un episod particular din cursul evenimentelor revoluţionare, cu detalii concrete, în timp ce în al doilea, apărea încercarea unei generalizări simbolice, presimţirea sfîrşitului tragic al revoluţiei. Lui Dobujinski îi reproşau pe bună dreptate că estetiza imaginea Kremlinului plutind în sînge. Benois, primind la Paris acest număr din „Jupel", a observat imediat: „Dobujinski se străduieşte, dar simbolismul nu-i reuşeşte". Avea dreptate. Dobujinski nu obţinuse un mare simbol tragic, dar interpretarea însăşi a înfrîngerii insurecţiei din Moscova răspunde în plan simbolic felului de a percepe al unei anumite părţi din intelectualitatea rusă în ajunul întunecatei reacţiuni.

Al doilea număr din „Jupel" se încheie cu o caricatură politică referitoare la fostul prim-ministru S. I. Witte — *Demisia şi dinspre stînga şi dinspre dreapta*. Cu această imagine realizată de B. M. Kustodiev, începe într-un fel seria de portrete satirice ale înalţilor demnitari ţarişti conti-

nuată de același în „Adskaia pocîta". Imensa experiență a lui Kustodiev-portretistul care-l ajutase pe Repin la lucrul asupra *Ședinței Consiliului de Stat* s-a răsfrînt într-un mod original în caricaturile lui politice. Figura lui Witte îmbrăcat într-un mundir larg, de curte, împodobit cu ceaprazuri aurite și cu stea, capul lui mic în comparație cu trunchiul, sînt date într-o formă sintetică. Întregul sens al caricaturii constă în cele două steaguri pe care Witte le ține în mînă; unul cu trei culori, în dreapta și altul, roșu, în stînga. Desenul lui Kustodiev demască lipsa de principii a unuia dintre oamenii politici relativ importanți ai regimului țarist, manevra lui Witte, în anii revoluției, între absolutism și opoziția liberală.

Al treilea număr din „Jupel", apărut la începutul anului 1906, se deschidea cu coperta lui Dobujinski *1905—1906*. Simbolica grafică a artistului se apropie aici de temele și imaginile stilului *Modern*. Vechiul an 1905 este înfățișat sub chipul unei bătrîne jigărite stînd în fotoliu, căreia, la ultima bătaie a ceasului, la ora 12 (pendula se vede pe perete deasupra fotoliului), îi cad pe neașteptate masca și peruca, descoperind un craniu cu orbitele goale. Jos, în fața înfricoșătoarei bătrîne, stă cu spatele la privitor o fetiță minusculă cu codițe, simbolizînd anul nou, 1906. Cu tot caracterul teribil al simbolului morții, desenul lui Dobujinski are, într-o anumită măsură, caracterul de vinietă. La aceasta contribuie însuși sistemul grafic — contrastele de negru (orificiile ferestrelor din dreapta și din stînga, fotoliul negru) și alb, desenul meticulos și amănunțit al tapetului înflorat de pe pereți, capotul în carouri romboidale al morții, cîrlionții frizați ai perucii. Chiar și flacăra lumînării de pe fereastră este tratată ca un motiv ornamental. Și-ți vin din nou în minte cuvintele lui Benois potrivit cărora lui Dobujinski „nu-i reușește simbolismul". Limbajul plastic specific „graficii de viniete" pe care-l folosește artistul nu corespunde cu amploarea evenimentelor pe care trebuie s-o reflecte simbolica acestei coperți a lui Dobujinski.

Dintre imaginile din textul celui de al treilea număr din „Jupel" se cuvine să evidenţiem desenul lui D. N. Kardovski *Hai, trage Sivkal* şi renumitul *Măgar* al lui I. I. Bilibin, care a şi constituit principalul pretext pentru interzicerea revistei. Desenele contrastează ca sistem de gîndire plastico-grafic. Dacă, bunăoară, Kardovski tratează desenul satiric aproape ca pe o scenă de gen în care ţăranii ară sub supravegherea cazacilor înarmaţi cu cravaşe, potenţînd rezonanţa demascatoare doar prin unele neînsemnate exagerări, în schimb, *Măgarul redat la scara 1/20 din mărimea naturală* al lui Bilibin este o alegorie tipică a cărei expresivitate este obţinută prin îmbinarea contrastată a imaginii unui măgar desenat absolut realist cu luxoasa ramă heraldică formată din draperii grele, grifoni, arme cavalereşti, cartuşe etc... Datorită acestui fapt, *Măgarul* era înţeles ca o aluzie transparentă la ţar. Apariţia acestui desen a atras furia în „sferelor înalte", Bilibin şi editorul revistei au fost arestaţi şi „Jupel" şi-a încetat existenţa.

Dar imediat după ce a fost interzisă, revista a renăscut sub denumirea de „Adskaia pocita" (redactor P. N. Troianski, editor E. E. Lansere). În această ediţie s-a desfăşurat cu o forţă deosebită talentul satiric al lui Lansere şi Kustodiev. Expresivele lor caricaturi politice întrec fără îndoială, prin uimitoarea lor forţă de demascare, desenele stilizate ale lui D. Stelleţki, V. Cembers şi M. Dobujinski care colaborează şi ei la „Adskaia pocita".

Primul număr din „Adskaia pocita" a fost consacrat „ecoului pe care l-a avut manifestul din 17 octombrie şi înăbuşirea Insurecţiei din decembrie „în ceruri" (desenul lui Stelleţki) şi „pe pămînt" (desenul lui Lansere). În desenele pentru „Adskaia pocita", Lansere renunţă cu totul la stilistica rafinamentului propriu „miriskusnicilor" şi caută noi procedee de exprimare, corespunzătoare orientării politice a graficii sale. În desenul *Bucurie pe pămînt în numele legilor fundamentale*, el zugrăveşte de la mică distanţă „frontal", o manifestaţie triumfătoare ce umple pînă la refuz suprafaţa pa-

ginii cu membri ai „sutelor negre", cu steaguri și portrete ale țarului. Mutrele bete, obtuze, gurile căscate, rînjite, pumnii imenși redau un tablou pregnant al mulțimii animalice de „prăvăliași" — a acelora care i-au snopit în bătaie pe studenții cu vederi democratice și au organizat pogromuri.

Desenul lui Lansere *Sîntem bucuroși să ne străduim, Excelența voastră*, din numărul doi al revistei „Adskaia pocita" dezvoltă, într-un fel, tema din desenul *Bucurie pe pămînt în numele legilor fundamentale*. „Sutele negre" sînt înfățișate aici „în plină acțiune". Gloata animalică de pogromiști, înarmată cu topoare și rîngi, sfarmă, distruge lucrurile victimelor, în primul plan al compoziției, în timp ce polițaiul întors cu spatele, în planul din fund, dă onorul „Excelenței sale" tolănit într-o caleașcă.

Indiscutabil, cea mai bună caricatură a lui Lansere din „Adskaia pocita" a devenit *Paznicul*, apărut în același număr. Artistul depășește aici caracterul oarecum amorf al desenului și compoziției din lucrările *Bucurie pe pămînt* ... și *Sîntem bucuroși să ne străduim, Excelența voastră*. El întruchipează victoria celor care au înăbușit revoluția în imaginile unor generali ce stau la o masă plină cu bucate și în cele ale soldaților-cîntăreți aflați la spatele lor în picioare. În această foaie, concreteţea subliniată a detaliilor și a ambianței se îmbină cu tipizarea puternică a imaginilor reacțiunii victorioase. Ultimul număr apărut al revistei „Adskaia pocita" este consacrat în întregime „Olimpului" absolutismului. Aici apar portretele satirice ale contelui Ignatiev, al lui Dubasov, Durnîi, Stolîpin și Trepov, desenate de Z. Grjebin. Deosebit de reușite sînt desenele lui Kustodiev. Ca și imaginea lui Witte pentru „Jupel", ele se disting prin asemănarea portretistică cu modelul, toate trăsăturile caracteristice ale acestuia fiind exagerate grotesc — fața înotînd în grăsime a lui Ignatiev seamănă cu un balon umflat, Pobedonosțev, cu țeasta lui pleșuvă și cu ochelarii după care nu se văd ochii, se aseamănă cu un schelet sinistru
 îmbrăcat într-un mundir cusut cu fir de aur.

Grafica din „Jupel" şi din „Adskaia pocita" este diversă. Acuitatea şi laconismul aproape ca de afiş a pastelului serovian se învecinează aici cu desenul plin de amănunte de gen al lui Kardovski; simbolica apropiată de *Modern* a lui Dobujinski şi (într-o variantă mai slabă calitativ) a lui Anisfeld se învecinează cu imaginile tipizate ale duşmanilor revoluţiei realizate de Lansere, iar strălucitele portrete satirice ale demnitarilor ţarişti făcute de Kustodiev, cu *Măgarul* alegoric al lui Bilibin. În ansamblu, cu rare excepţii, grafica revistelor legate de „Mir iskusstva" se deosebeşte pe fondul celorlalte ediţii satirice din timpul primei revoluţii ruse, printr-un înalt nivel artistic, prin „truvaiuri" expresive în ceea ce priveşte rezolvarea genului ales, ce vor influenţa ulterior dezvoltarea revistelor satirice ruseşti, în special revistei „Satirikon" ce avea să-şi înceapă apariţia în anul 1908.

Paralel cu munca în comun la revistele satirice, toţi „miriskusnicii" lucrează mult şi în alte genuri.

Schimbările din arta lui E. Lansere, manifestate atît de pregnant în grafica satirică, au afectat şi alte genuri ale creaţiei sale. Încă din primii ani de după 1900, Benois a conceput editarea cărţii „Ţarskoe Selo sub domnia împărătesei Elisaveta Petrovna" (editată luxos, cartea a apărut într-o ediţie de lux abia în 1910). Unul dintre ilustratorii de bază ai cărţii avea să devină Lansere, foarte apreciat de Benois ca grafician de carte. În anul 1904, Lansere pictează pentru această ediţie, în acuarelă şi guaşă, schiţa *Împărăteasa Elisaveta Petrovna la Ţarskoe Selo* (Muzeul rus). Tratarea acestei file este încă absolut caracteristică pentru „miriskusnici", cărora le plăcea să zugrăvească ceremoniile solemne ale „ieşirilor", „reprezentaţiilor" şi „plimbărilor". Cortegiul se desfăşoară paralel cu suprafaţa foii de hîrtie, pe fundalul parcului din localitate, aşa cum se înfăţişa acesta la jumătatea sec. al XVIII-lea, cu splendidul Mare palat al lui Rastrelli, în coloritul căruia se combină albastrul de Prusia al pereţilor şi aurul po-

doabelor sculpturale, cu boschețiі figurativi și cu verdeața copacilor tineri abia sădiți. Chipurile personajelor principale sînt abia schițate. Pe artist îl preocupă cel mai mult pitorescul decorativ, în general al priveliștii, armonia petelor cromatice și a siluetelor. În elaborarea decorativă a temei, un loc important îl ocupă figurile puiului de arap purtător-de-trenă, cu turban și costum pestriț ornamentat; ale celor doi mici paji, cu tricornuri și mici caftane cu poalele înfoiate, și ale doamnelor de la curte în luxoase malacovuri.

Depărtîndu-se de această schiță, Lansere pictează în 1905, în guașă, un tablou destul de mare cu același titlu (Galeria Tretiakov) dar tratarea temei s-a schimbat aici fundamental. Lansere renunță la o întreagă serie de amănunte ce-l ademeniseră înainte prin decorativitatea lor. Exoticul pui de arap și pajii, aflați înainte în centrul compoziției, nu mai joacă acum un rol important și nu mai apar damele de la curte în malacovuri ornamentate care figurau în planul suprafeței hîrtiei. În schimb, sînt pictate cu mai multă atenție chipurile personajelor principale, redate fără nici un fel de pietate. Lansere o înfățișează absolut realist pe corpolenta și îmbătrînita Elisaveta Petrovna, și pe curtenii ei grosolani, lipsiți de distincție. În cursul anului care s-a scurs, s-au schimbat vizibil accentele în tratarea de către artist a temei jumate istorice, jumate de moravuri. În locul delectării predominante cu frumusețea decorativă a vieții de la curte din „secolul opșpe", a intervenit abordarea lucid-realistă a zugrăvirii personajelor istorice. „Harul decorativist" al lui Lansere pe care-l prețuiau atît de mult contemporanii, n-a suferit în aceste condiții, tabloul din 1905 este excelent compus și armonizat coloristic, dominante fiind în acest sens tonurile de albastru, bleu deschis și verde, dar această măiestrie decorativă servește acum tratării mai aprofundate a istoriei, în legătură, fără îndoială, cu reflecțiile lui Lansere despre destinele Rusiei în anii primei revoluții.

Lucrează mult în domeniul genului istoric și de
231 moravuri și Benois, dar tratarea acestor scene era,

la el, substanţial alta decît la Lansere. În aceşti ani, Benois realizează a doua (şi cea mai bună) serie versailleză care avea să ocupe unul din locurile centrale în vasta moştenire a artistului. Pentru generaţiile ce au urmat, numele lui Benois s-a asociat temeinic tocmai cu lucrările celui de al doilea ciclu versaillez. Mai sus au fost citate deja declaraţiile lui Benois însuşi despre pasiunea sa pentru Versailles. Şi cu toate că această „pasiune" a continuat, după propria sa mărturisire de mai tîrziu, toată viaţa, anilor 1905—1907 le aparţin cele mai semnificative lucrări ale sale legate de această temă. E greu să numeri crochiurile, studiile, schiţele şi tablourile realizate în acest timp. Începînd din toamna lui 1905, odată cu venirea din Bretania, unde Benois a petrecut vara la Primelles, el se consacră integral Versailles-ului.

În 1905, el pictează precumpănitor peisaje ale Versaillesului şi numai în 1906, apar ca dintr-un corn al abundenţei, un tablou după altul care pot fi considerate în mod convenţional ca aparţinînd genului istoric de moravuri.

Întreaga serie de lucrări pictate în acest timp la Versailles (fără a pune la socoteală studiile după natură) poate fi împărţită în trei grupuri. Este vorba de peisajele Versailles-ului, de tablourile cu personaje, înfăţişînd Versailles-ul din epoca lui Ludovic XIV şi, în sfîrşit, scenele de gen istorice „topografic" neegalate de Versailles, aşa cum sînt *Comedia italiană*, *Baia marchizei* şi *Pavilionul chinezesc*.

Cum vom vedea mai departe, această împărţire nu este dictată nici pe departe numai de criteriul genului pictural; fiecare din grupuri îşi are propria concepţie artistică şi, totodată, aceste lucrări alcătuiesc numai laolaltă un întreg. Acest lucru trebuie subliniat deosebit pentru că această „înseriere" constituie un semn distinct caracteristic pentru creaţia lui Benois şi, poate, pentru cea a tuturor „miriskusnicilor". Cum am văzut mai sus, încă din anii anteriori, această „înseriere" s-a manifestat pregnant în operele aceluiaşi Benois (ciclurile „Ultimele plimbări ale lui Ludovic XIV" din

anii 1897—1898, Oranienbaum, Peterhof, Pavlovsk) şi în ciclurile de „căsuţe" orăşeneşti şi de „curţi" ale lui Dobujinski şi în „damele" lui Somov. Dar nicăieri încă „înserierea" n-a dobîndit un caracter atît de principial ca în cea de-a doua serie versailleză a lui Benois.

În peisajele Versailles-ului, cu tot numărul lor mare, Benois nu urmăreşte cîtuşi de puţin varietatea şi „pitorescul" motivelor. El nu zugrăveşte monumentele deosebit de faimoase intrate în antologiile de edificii. Dimpotrivă, se poate observa că în tablourile reprezentînd parcul de la Versailles, artistul subliniază insistent ceea ce este mai esenţial în aspectul său. Iar esenţialul, aşa cum ni se înfăţişează la Benois, îl constituie întinderea vastă şi liniştea maiestuoasă. Aproape în toate peisajele, domină orizontalele liniştite ale oglinzilor de apă sau ale copacilor tunşi care încadrează aleile largi. Benois zugrăveşte întinderile vaste de la Versailles la ora asfinţitului, cînd cerul gălbui se reflectă în luciul de oglindă al bazinelor şi cînd statuile de bronz acoperite de patină care populează tăcutul parc se conturează ca nişte siluete întunecate pe fondul apelor aurii (*Oglindă de apă la Versailles*, 1905, Galeria Tretiakov). Dar lui Benois ii place cel mai mult şi zugrăveşte cel mai des Versailles-ul în zilele de toamnă, ploioase, neînsorite, cînd nici o pată luminoasă nu tulbură severitatea nobilă a gamei gri-argintii. Măreţia „pustiului foarte luxos" (expresia lui Benois însuşi) nu este nicăieri tulburată de prezenţa neliniştitelor fiinţe vii. Benois evită imaginile de figuri omeneşti în peisajele Versailles-ului. Numai zeii de bronz populează această împărăţie a frumuseţii riguros cumpănite şi măsurate. Artistul admiră claritatea planului regulat al parcului, unde şi pămîntul acoperit de covorul verde, şi apele, şi plantele sînt închise în cadre geometrice precise. Spre a sublinia această ordine a formelor şi liniilor, Benois înfăţişează deseori bazinele de sus în jos, „din perspectivă plonjantă" (*Bazinul*) sau con-
 struieşte compoziţia strict simetric (*Piramidă la*

Versailles. Mai, 1906, Galeria Tretiakov; „*Oglinjoară*" *în Marele Trianon*, 1905, Muzeul rus, din colecţia Nothaft).

În sfîrşit, o importantă particularitate a peisajelor Versailles-ului o constituie faptul că ele au un caracter oarecum atemporal. Rămîne nelămurit faptul dacă este înfăţişat Versailles-ul epocii „regelui-soare" sau Versailles-ul contemporan. În majoritatea covîrşitoare a peisajelor, Benois evită cu grijă să redea semnele epocii. El creează imaginea unei frumuseţi veşnice, atemporale a artei. Vaste suprafeţe ale oglinzilor de apă, orizonturile fără sfîrşit ale imensului parc — totul creează impresia de ordine şi de vastitate, unde, la marginea unei fîntîni, se odihnesc bine puternicii zei de bronz şi nimfele de marmură.

Imaginea Versailles-ului se schimbă brusc cînd apar oamenii, fie şi „regele-soare" în persoană. Tablourile înfăţişînd scene din epoca lui Ludovic XIV constituie centrul întregii serii versailleze a lui Benois. De data asta ele sînt relativ puţin numeroase, dar tocmai datorită lor se dezvăluie atît de plenar originala „filosofie a istoriei" a lui Benois, concepţiile lui despre artă şi viaţă. Ca şi în „Ultimele plimbări ale lui Ludovic XIV" din anii 1897—1898, Benois alege epoca tîrzie a domniei sale. Nicăieri regele nu este înfăţişat tînăr, iar curtea sa petrecînd nepăsătoare, deşi nicăieri, spre deosebire de „Ultimele plimbări", Ludovic nu este înfăţişat aici nici decrepit. Spre deosebire de vechiul său ciclu, Benois nu se interesează acum de o anumită perioadă bine determinată din viaţa lui Ludovic XIV. De astă dată nu urmează o anumită sursă istorică. Ciclul este lipsit de caracterul ilustrativ care, deşi nu într-o formă directă, se simţea totuşi în „Ultimele plimbări" inspirate de celebrele memorii ale lui Saint-Simon.

Este suficient să comparăm *Plimbarea regelui* (1906, Galeria Tretiakov) cu vechile „Plimbări ale lui Ludovic XIV" pentru a observa diferenţa dintre cele două cicluri. Şi nu-i vorba numai de faptul că măiestria artistului a devenit incomparabil mai mare în cei nouă-zece ani cît au trecut, că în

Plimbarea din 1906 nici nu se mai pomeneşte de acea „timiditate a penelului", după expresia delicată a lui S. Ernst, care deosebea vechiul ciclu. Ci însăşi interpretarea dată de Benois respectivei teme istorice şi de moravuri a dobîndit noi trăsături.

Din punct de vedere compoziţional, *Plimbarea regelui* este, poate, cel mai desăvîrşit tablou de şevalet al lui Benois. Artistul îşi exprimă aici ideea nu prin intermediul unor asociaţii literare şi artistice, cum i se întîmpla nu rareori în alte lucrări cu teme istorice, pentru înţelegerea cărora este uneori necesar un fel de erudiţie sau un comentariu literar, ci prin mijloace pur picturale. În tablou există acea „verificabilitate" este adevărat, poate cam prea nudă, de care adesea duceau lipsă mai înainte tablourile lui Benois caracterizate adesea prin diletantism pictural.

În *Plimbarea regelui*, acţiunea are loc în parcul Versailles-ului, într-o zi cenuşie de primăvară timpurie sau de toamnă tîrzie, cum îi plăcea artistului. Pe marginile unui bazin rotund îşi face ceremonios plimbarea regele cu curtenii săi. S-ar părea că era un minunat prilej de a-l înfăţişa pe „rege-semizeu", din voinţa căruia a fost amenajat admirabilul Versailles, în toată splendoarea care-l înconjură. Dar Benois merge pe cu totul alt drum.

Compoziţia tabloului este strict centrată. Exact în centrul vizual este amplasat grupul amoraşilor de bronz aurit ce zburdă la mijlocul bazinului rotund, a cărui imagine ocupă primul plan şi jumătatea întregii suprafeţe a tabloului. Şi numai în planul secund, pe parapetul bazinului, ca pe o scenă, se văd figurile ceremonioase ale regelui şi curtenilor mergînd pereche unii după alţii însoţiţi de pajii-purtători de trenă. Spre deosebire de întinderile vaste ale peisajelor lui Benois, spaţiul relativ puţin adînc al tabloului este închis imediat în spatele figurilor de grilajul verde al grădinii şi de copacii tunşi şi desfrunziţi, plasaţi paralel cu suprafaţa pînzei, a căror ramuri, datorită artei grădinarului, cresc nu în sus, ci pe orizontală. Artistul îi opune pe putti de bronz care privesc parcă

din bazin procesiunea şi aplaudă batjocoritor cortegiul regal, figurilor plate ale oamenilor cu bogate peruci pînă la brîu, învesmîntaţi în malacovuri şi caftane cu poalele bufante. Cum remarca pe bună dreptate A. A. Fedorov-Davîdov, „în locul omului, aci apare numai costumul"[59]. Alături de frumuseţea plastică, de „plenitudinea vieţii" statuilor şi de arcurile largi ale bazinului, figurile cavalerilor şi damelor par nişte marionete ce gesticulează, lipsite de carnaţie vie şi de sînge. Benois răstoarnă parcă toate reprezentările obişnuite. Statuile nesimţitoare trăiesc la el o viaţă activă, iar oamenii se aseamănă cu paiaţele din carton pe care o mînă nevăzută le trage de sfori făcîndu-le să se mişte precipitat. Nu sînt oamenii cei care contemplă operele de artă, cum se mai putea vedea încă în seria timpurie a „Plimbărilor lui Ludovic XIV", ci figurile de bronz privesc batjocoritor la oamenii care joacă pe scenă o comedie amuzantă. Tabloul este astfel construit încît privitorul se află parcă în bazin şi, împreună cu copiii de bronz priveşte la reprezentaţia teatrală. O particularitate a compoziţiei o constituie, de asemenea, şi faptul că, datorită centrării ei clar exprimate şi caracterului închis al spaţiului, cortegiul regal se află condamnat la o nesfîrşită mişcare giratorie în jurul bazinului. Figurile se află parcă la marginea cercului turnant al teatrului, mişcarea lor este iluzorie, ei doar „închipuindu-şi" mişcarea, întrucît sînt lipsiţi de putinţa de a pleca în profunzime. Se formează un fel de carusel în jurul grupului de bronz. Trebuie remarcat totodată că Benois introduce, aici, primul în pictura rusă, motivul caruselului, al mişcării în cerc închis, independentă de voinţa participanţilor la acţiune, motiv ce dobîndeşte ulterior, în pictura de pînă la revoluţie, o largă răspîndire.

O altă rezolvare întîlnim în tabloul *Regele* (1906, Galeria Tretiakov). Ludovic XIV este înfăţişat, de asemenea, în mijlocul celor apropiaţi, în parcul de la Versailles, dar figurile sînt lipsite de aspectul de marionete al tabloului anterior. Dacă în *Plimbarea regelui* cea mai mare parte a pînzei era ocupată de imaginea bazinului, în *Regele*,

aproape două treimi din suprafaţa tabloului este acordată cercului. Acest cer furtunos înainte de ploaie, cu nori ce se vălătucesc, acest cer versaillez este descris de însuşi Benois într-unul din articolele redactate în timpul cînd picta *Regele*. „Şi deodată, tabloul se schimbă. Pe albastrul luminos şi parcă spălat al cerului, încep să alunece giganţi puhavi albi şi cenuşii. Ei se înghesuie, se încalecă unii peste alţii, zboară pe întrecutelea. Masa lor se întunecă, se albăstreşte, se acoperă de dungile unei ploi torenţiale... Iată, copacii au pălit, umbra se îndepărtează repede de ei pe albul strălucitor al drumeagurilor şi a acoperit deja pe jumătate palatul. Se decolorează lumina marmorelor, se sting scînteierile bronzului. Totul devine sinistru, groaznic... Natura pare decrepită abătută de o spaimă monstruoasă"[60].

În partea de jos a tabloului, spre dreapta, în adîncime se vede Marele palat al Versailles-ului, a cărui faţadă mai este luminată încă de ultimele raze slabe ale soarelui ce străbat printre nori. În faţa palatului apar negre conurile copacilor tunşi. Figura regelui şi cele ale inşilor din suită sînt împinse mult în colţul din stînga-jos al tabloului. Artistul alege un asemenea punct de vedere încît privitorului i se pare că el s-ar afla jos, undeva la picioarele regelui. Şi totuşi, un asemenea racursi nu-i conferă regelui măreţie, nu exprimă „distanţa socială", ci avem de-a face mai degrabă cu o privire curioasă, dar totodată indiferentă, aruncată de spectatorul din sala de teatru asupra unui actor ieşit în avanscenă.

După seria timpurie a „Plimbărilor lui Ludovic XIV" în care regele care se stîngea era înfăţişat peste tot îndreptat spre parcul din Versailles, ca şi cînd s-ar fi agăţat cu ultimele puteri de uimitoarea lui frumuseţe, în seria din 1905—1906, frapează izolarea absolută a naturii şi a artei care se contopesc, la Versailles, într-un tot indisolubil, pe de o parte, şi oamenii zugrăviţi aici, pe de alta. Natura şi oamenii, natura şi arta s-ar părea că n-ar avea un limbaj comun. Aceasta apare în modul cel mai
237 nedisimulat în *Fanteziile pe temă versailleză* (1906,

Galeria Tretiakov). Artistul foloseşte aici motive izolate ale ansamblului de la Versailles, de pildă „Răspîntia filosofilor", împodobite cu herme care înfăţişează gînditori antici. Dar în imaginea creată de Benois aceste herme cresc pînă la dimensiuni gigantice; sînt mai înalte decît copacii, mai înalte, se pare, decît palatul însuşi. Una dintre statui, redată în primul plan din spate, taie întregul tablou pe verticală, atingînd o „înălţime nezdruncinată", în timp ce jos în aleele întunecate, printre boschete, se văd figurinele mărunte ale oamenilor speriaţi de furtună, mînaţi de vînt ca nişte frunze uscate de toamnă. Statuile grandioase ale filosofilor schimbă literalmente zîmbete între ele, înălţîndu-se deasupra „vieţii ca o forfotă de şoareci".

Concomitent cu seria versailleză, Benois pictează şi alte tablouri „retrospective" din modul de viaţă al sec. al XVIII-lea — *Baia marchizei* (1906, Galeria Tretiakov, o variantă la Muzeul rus). *Pavilionul chinezesc. Gelosul* (1906, Galeria Tretiakov). În ambele tablouri, delectarea cu frumuseţea decorativă a vieţii se îmbină cu o profundă ironie.

În *Baia marchizei*, este înfăţişat în primul plan un bazin de marmoră albă încadrat de o iarbă verde mătăsoasă presărată cu flori albe. Din apă apare căpşorul de păpuşă al marchizei care se scaldă şi pe care o priveşte pe furiş de după boschet un pui de arap cu turban roşu. Întregul plan secund reprezentînd un parc verde aminteşte de un decor de teatru cu culise şi cu un ştraif desenat, reprezentînd templul lui Amor. Verdeaţa parcului este străbătută pe alocuri de lumină, dar nu de o lumină naturală de la soare, ci de iluminarea artificială a reflectoarelor de teatru. Noi vedem parcă nu o scenă din viaţă, ci una dintr-un spectacol. Este curios că motivul planului din spate cu templul-rotondă colorat în alb este foarte apropiat de unul dintre decorurile pentru „Pavilionul Armidei" pe care Benois l-a pus în scenă, un an mai tîrziu la Teatrul Marinski.

La fel de teatral este şi *Pavilionul chinezesc* care ne transportă în Veneţia timpurilor lui Goldoni şi

Casanova. Acțiunea are loc noaptea. Cerul albastru-vînăt este acoperit de stele strălucitoare asemenea scînteilor unui joc de artificii. În adîncime, pe fondul unui cer mai luminos, se conturează siluetele întunecate ale clădirilor de pe țărmul lagunei. În primul plan, se înalță din apă un pavilion în stilul, la modă în sec. al XVIII-lea, al unei chinezării fantastice — cu dragoni sculptați pe acoperișul îndoit în sus, cu geamuri colorate. În spatele pavilionului, se văd gondole care aduc oaspeți eleganți. Prin geamul pavilionului luminat din interior se vede silueta unei perechi care se sărută. La vederea acesteia, un tip gelos ce stă afară, sprijinit de parapetul pavilionului și care, prin mimică și gesturile specifice, amintește de personajul unei comedii italiene, pocnește din palmă în semn că nu-i vine să creadă ochilor. Întors cu fața la privitor, el aruncă parcă o replică de indignare.

Atracția lui Benois spre teatral își află în acest timp debușeu în seria de tablouri pe tema „Comediei italine" (1905, Galeria Tretiakov; Muzeul regional de artă Ivanovo; 1906, Muzeul rus). Benois zugrăvește în aceste tablouri scene jucate de actorii Comediei italiene de la Paris din sec. al XVIII-lea. Cu erudiția ce-i era proprie, înviorată de o pasiune autentică pentru teatru, Benois recreează atmosfera Commediei dell-arte cu o mare putere de convingere. Tablourile pe tema comediei italiene sînt pictate foarte liber, ușor, ca în joacă, pe artist părăsindu-l aici ironia rațională rece atît de vizibilă în *Baia marchizei* și în *Pavilionul chinezesc*.

În tabloul din Galeria Tretiakov, intitulat *Comedia italiană. Răvașul de dragoste*, în primul plan, în fața scenei, sînt zugrăviți muzicanții în frunte cu dirijorul, toți cu peruci, acompaniind acțiunea. În spatele lor, în avanscenă, cele patru personaje ale comediei dell'arte joacă tradiționala scenă cu răvașul de dragoste. Zany — zburdalnicul arlechin tuciuriu, în pestrițul costum din petece, și plîngărețul Pulcinella (devenit, în Franța, Polichinelle) în alb, cu o basma pe cap ajută la transmiterea scrisorii Amorezei, susțrăgînd atenția

Doctorului prin strîmbături comice. În profunzimea scenei, stă pitit îndrăgostitul, un oarecare Lelio sau Leonardo al comediei italiene. Din dreapta și din stînga, de după culise, apar și alte personaje. Artistul recreează cu încîntare întreaga ambianță a scenei din acea epocă. Luminile rampei luminează ciudat personajele ce înaintează pînă în marginea scenei, subliniind grimasele și strîmbăturile lor fantastice și făcînd ca figurile să arunce umbre mișcătoare în profunzimea scenei Cu tot clarobscurul ciudat și cu toată decorația tridimensională cuprinzînd coloane și balcoane, tabloul este lipsit de adîncime întrucît toate personajele sînt construite de-a lungul rampei și „menține" caracterul plat, de tablou, al lucrării. Un alt tablou pe aceeași temă (Muzeul rus) zugrăvește, în contrast cu cel anterior, o reprezentație a Commediei dell-arte sub cerul liber, în grădină, și parcă „de-andoaselea", din fundul scenei.

Acțiunea are loc seara tîrziu cînd în jur s-a lăsat întunericul și numai scena este luminată în culoarea roșie ca focul a mulțimii de opaițe ce ard în fața ei, răspîndind în întunericul nopții rotocoale de fum. Numai în colțul din dreapta sus, ultimele raze ale soarelui au luminat un petec de cer albastru. Pe fundalul avanscenei bine luminate se conturează bizar siluetele personajelor din comedie — năsosul Doctor în veșmîntul lui negru, lăsîndu-se în genunchi gîfîind, în fața tinerei cochete, căpitanul cu sabia și nelipsiții Arlechino și Pulcinella care comentează acțiunea prin mișcări bufonice ale corpului.

Lupta luminii cu întunericul, coloritul cald, roșu-auriu al tabloului sînt neobișnuite pentru Benois care prefera iluminarea difuză și tonurile reci. Un contemporan remarca pe bună dreptate că „uimitoarea *Comedie italiană* ne demonstrează ce pictor puternic, ce maestru al clarobscurului și al coloritului poate fi Benois" și mai departe, la fel de just, comenta cauza trezirii neașteptate a coloristului în Benois,: „Pe artist l-a înflăcărat deja însăși problema pusă, acea teatralitate, „artificialitatea" și caracterul fantastic al momentului

care i-au permis să fie liber şi îndrăzneţ, să acorde o oarecare preponderenţă intuiţiei senzoriale asupra contemplaţiei conştiente şi prea «lucide» a naturii"[61].

Şi în adevăr, prin tablourile sale pe tema teatrului, Benois intră parcă în polemică cu realitatea, opunînd vieţii „brutale şi searbăde", cum s-a exprimat F. Sologub, lumea veselă, transfigurată a culiselor de teatru.

Dar viaţa bate din nou, insistent, la uşa artistului; realitatea vie cu evenimentele ei impetuoase, cu problemele ei vitale nu-i îngăduie lui Benois s-o uite, nu-l lasă să se cufunde integral în lumea magică a artei. Pe artist îl cuprinde tot mai mult neliniştea, el meditează asupra destinelor omenirii, asupra vieţii şi morţii. Rodul acestor meditaţii s-a dovedit a fi seria de desene realizate în anul 1907 sub denumirea sinistră „Moartea" (Muzeul rus, Galeria Tretiakov, Casa-muzeu I. I. Brodski din Leningrad). Desenele sînt executate în tehnici diverse, de la tuş la guaşă, dar toate împreună ele formează un ciclu închegat, pătruns de o stare de spirit unitară[62].

Primul desen al seriei — *Avertismentul* — este executat în tuş negru şi se compune pe contrastul de alb şi negru (Casa-muzeu I. I. Brodski). Desenul înfăţişează o cină din timpul Regenţei. În jurul unei mese splendid aranjate, s-au aşezat cavaleri şi damele lor nude. Orgia este în toi. Şi nimeni nu observă că deasupra unuia dintre cheflii s-a aplecat deja Moartea a cărei coasă sclipeşte. Umbra morţii se aşterne pe chipul şi pe figura cavalerului îmbrăcat într-un caftan decorat cu o stea. Cum just au arătat cercetătorii, compoziţia acestei planşe îşi are originea în *Cina* lui Moreau cel Tînăr, dar contrastele de alb şi negru, apariţia sinistră a morţii conferă desenului lui Benois un cu totul alt caracter. În alte două desene — *Aşteptarea* şi *Duelul* — Benois aduce variaţii pe aceeaşi temă a pieirii omului. Mai departe, el arată o înmormîntare posomorîtă şi solemnă şi, în sfîrşit, un mausoleu (*După o sută de ani*, Muzeul rus) şi ruinele (*După două sute de ani*, tot acolo). În ultima

scenă, Benois se întoarce din nou la tradiţiile sec. al XVIII-lea. Pictată în guaşă, scena contrastează, prin culorile ei luminoase, cu *Avertismentul* sumbru în alb şi negru. Drama s-a terminat şi a fost uitată. La poalele ruinelor măreţe ale mausoleului, luminate de un soare paşnic, se sărută perechi de îndrăgostiţi, la „intrarea în mormînt", zburdă „viaţa tînără". Cu toată nota reconciliatoare a ultimii file, seria, în întregul ei, este pătrunsă de o deznădejde neobişnuită pentru Benois; are un caracter sumbru. Ei i se poate aplica în calitate de epigraf, cuvintele poetului: „Nimic nu te apără de destin".

Tema morţii îl preocupă în aceşti ani, dintre „miriskusnici", nu numai pe Benois. Ea-l urmăreşte perseverent, în acest timp, şi pe Somov. Încă în aprilie 1905, în caietele în care Somov îşi fixa ideile (este interesant în legătură cu asta să remarcăm că înainte de a picta una din operele sale, Somov elaborează un „scenariu" literar amănunţit), apare descrierea Totentanz-ului unor stafii într-o casă veche — subiect, potrivit definiţiei lui Somov însuşi, „chinuitor şi sumbru"[63].

„Dansul morţii", pe semne, n-a fost realizat de Somov. Dar tema morţii a continuat să-l intereseze pe el şi ulterior. Scheletul cu coasa apare deseori în grafica lui Somov. Anului 1907 îi aparţine desenul în peniţă şi acuarelă *Arlechinul şi Moartea* (Galeria Tretiakov). Artistul îl face pe eroul său preferat, întruchiparea vicleniei şi batjocurei, să se întîlnească cu un schelet înfofolit cochet într-o manta neagră cu hermină. Arlechinul îi arată tifla Morţii. Tema nu şi-a găsit, în desenul lui Somov, o rezolvare deosebit de profundă. Această filă este caracteristică pentru Somov cel ajuns la maturitate, prin meticuloasa pictare a detaliilor şi printr-o oarecare ariditate a desenului de contur, colorat parcă cu acuarelă care umple fiecare obiect într-un strat egal.

În anii primei revoluţii ruse, aşa cum s-a spus deja, Somov abordează pentru prima oară sculptura în porţelan. El a executat la Fabrica imperială de porţelanuri două lucrări: *Damă scoţîndu-şi*

masca și *Îndrăgostiții*. Din însemnările în ciornă ale lui Somov, din aprilie 1905, rezultă că artistul a mai conceput cîteva grupuri. Printre ele, amintește de subiecte cum ar fi *Somnul poetului*, *Femeie nudă și diavolul care o înăbușe cu un șal galben* (alb, negru și galben) *Leșinul*, *Mireasma trandafirului* ș.a.[64]. Dar ele n-au fost realizate de Somov și abordarea porțelanului în 1905 a rămas un episod singular. Trebuie spus că Somov era un bun cunoscător al porțelanului vechi pe care l-a colecționat toată viața. S-a editat chiar și un catalog al colecției sale. În sculpturile sale din porțelan, Somov a intrat într-un fel în competiție cu vechii meșteri de la Sèvres și Meissen. Și se poate spune că artistul a făcut față magistral sarcinii sale. În scenele redate de el a folosit și speculat splendid fragilitatea materialului. Studiind lucrările vechilor maeștri, Somov nu devine nicidecum epigonul lor. Ironia fină în redarea personajelor, alta decît în vechime, rezolvarea problemelor de spațiu și culoare conferă porțelanurilor lui Somov originalitate și face din ele un fenomen remarcabil atît în istoria porțelanului rusesc cît și în creația artistului însuși.

Porțelanurile lui Somov au fost foarte apreciate de „miriskusnici". Dobujinski își împărtășa impresiile, în octombrie 1905, lui Benois în următorii termeni: „Am văzut porțelanul colorat al lui Somov. Ce surpriză — domină tonul de negru, ce frumos poate să fie. Zici că-i bazalt"[65].

Dar e cert că scenele galante nu-l mulțumesc pe artist. În anii revoluției, ele scad brusc cantitativ, în creația lui Somov. El caută alte imagini noi, își observă cu atenție contemporanii. Nu întîmplător, tocmai anii revoluției au constituit începutul unui nou mare ciclu al lucrărilor sale — ciclul portretelor grafice ale marilor reprezentanți ai intelectualității creatoare: scriitori și artiști.

Primul portret pictat din această serie a fost cel al poetului Viaceslav Ivanov, datat 1906 (Galeria Tretiakov). În decembrie 1905, Somov îi comunica
243 lui Benois că a făcut cunoștință cu Ivanov[66].

Pe semne aceasta a avut loc curînd după ce Ivanov s-a mutat la Petersburg şi s-a instalat în renumitul său „turn", deasupra Palatului Tavriceski care era ocupat în acel timp de Duma de stat. Somov a început să-l viziteze des pe Ivanov, a cărui casă se deosebea prin ospitalitate, devenind curînd punctul central al cercurilor literar-artistice ale Petersburgului.

Portretul lui Ivanov este evident un portret al perioadei de trecere din creaţia lui Somov. Astfel de portrete n-au existat la el nici pînă atunci, nici mai tîrziu. Artistul renunţă la compoziţia retrospectivistă care era proprie pentru ciclul celor mai bune portrete ale sale din anii 1890 şi din primii ani de după 1900 (*Dama în albastru*, *Portretul A. P. Ostroumovei*) şi caută căi absolut noi de zugrăvire a contemporanilor. El sondează parcă în acest portret, atît posibilităţile desenului academic tradiţional cît şi pe cele ale portretelor în acuarelă realizate de Repin.

În portretul lui Somov, Ivanov este prezentat şezînd direct în faţa privitorului. Figura şi mîna sa aşezată pe genunchi ţinînd de obicei ochelarii luaţi de la ochi, sînt desenate cu creionul şi numai capul este colorat cu acuarelă. Artistul redă admirabil părul lung auriu-roşcat cu vîrfurile cîrlionţate, barbişonul mai deschis la culoare, fruntea imensă aproape fără sprîncene, ochii mici albaştri, buzele zmeurii, faţa toată rozalie de parcă ar fi ieşit din baie, cu o piele uşor lucioasă. Asemănarea fizică a portretului cu modelul este neîndoielnică şi o confirmă comentariile contemporanilor. Ivanov este aici aşa cum l-a fixat Andrei Belîi în cartea sa „Începutul veacului": „În iarna lui 1905, la sfîrşitul lui noiembrie-decembrie, el s-a mutat să locuiască la Petersburg; capul său acoperit cu lînă de aur, cu ochii de smarald, cu barba albă ca inul pe care a lăsat-o să crească, s-a aplecat cu fruntea roşie lucitoare, cu nasul coroiat care a lăsat să cadă ochelarii . . ."[67].

Totul este aidoma. Şi totuşi portretul nu poate fi socotit pe deplin izbutit. Somov caută aici şi nu găseşte încă suficient o nouă „formulă" portretis-

tică. Cu toată asemănarea fizică izbitoare cu modelul, portretul nu se poate compara, din punctul de vedere al calității artistice, nu numai cu portretul Martînovei — *Dama în albastru*, dar nici cu autoportretele în acuarelă din anii 1897 (pe divan) și 1903. Lui îi lipsește încă „calitatea de universalitate", „caracterul epocii" la care, fără îndoială, artistul a aspirat în portretul acestui reprezentant tipic al „veacului de argint" al poeziei ruse.

Portretul lui Ivanov inaugurează ciclul imaginilor de „intelectuali". În acest sens, se părea că modelul a fost ales cum nu se putea mai reușit, întrucît în această epocă era greu să găsești, în cercurile literare rusești, un om de o mai mare erudiție și de o neîncetată efervescență spirituală ca Ivanov. În căutările de redare a acestei imagini noi în ceea ce privește caracterul, în creația sa, Somov merge înapoi — spre tradițiile academiste și imaginile portretistice ale lui Repin. De pildă, hașurile „indiferente" în redarea figurii și costumului își au, evident, originea în desenul academist tîrziu și amintesc studiile după natură ale lui Somov însuși, realizate de el cu zece ani mai devreme, încă în atelierul academic al lui Repin. Cu toate acestea, în încercarea de a reda caracteristica individuală a chipului și a pozei, se simte influența portretelor lui Repin. În străduința de a surprinde alcătuirea fizică a modelului, Somov „întrece măsura" făcîndu-l pe Ivanov să semene cu un „popă" de țară. Pentru aceasta au existat, desigur, temeiuri în chipul modelului. Andrei Belîi vorbește despre „țărănismul" din aspectul exterior al lui Ivanov, dar în nici un caz în profilul lui spiritual. Somov n-a reușit să echilibreze „naturalețea" exterioară prin evidențierea esenței. Probabil de aceea portretul este atît de neasemănător cu imaginea tîrzie a lui Viaceslav Ivanov, realizată de N. Ulianov, care a căzut în altă extremă creînd de data aceasta o „mască" decorativă a unui intelectual rafinat și lipsindu-l de corporalitate pe omul concret. Dealtfel, Andrei Belîi arăta că Ivanov era nestatornic și cu multe fețe: „însuși Viaceslav este un permanent schimb de variații: ba profesor

aiurit, ba poet, ba mistic dubios și, în consecință, academician, plămădit din aluatul lui Goethe și Tiutcev..."[68]. Oricum, Somov n-a reușit s-o scoată la capăt cu un model atît de original[69]. Poate de aceea a ales ulterior pentru portretizare, oameni al căror profil exterior și interior coincidea și care erau mai statornici. Asemenea modele au devenit în 1907 E. E. Lansere și A. A. Blok, ale căror portrete vor fi analizate în continuare împreună cu celelalte lucrări ale acestui ciclu.

Tendințe apropiate celor din portretele lui Somov pot fi observate în acest timp și în portretele grafice ale lui Bakst. Creația portretistică, lăsînd la o parte lucrul urgent, la comandă, în domeniul prezentării grafice a cărții, a constituit, în anii revoluției, sfera de bază a activității artistului. Portretele intelectualității realizate de el în mod special la comanda revistei „Zolotoe runo" au constituit un fenomen remarcabil în arta acelei vremi. În afară de portretele amintite mai sus, ale lui Andrei Belîi din anii 1905 și 1906, Bakst desenează portretele lui K. A. Somov și un autoportret (în 1906, toate la Galeria Tretiakov). Dacă portretul-bust al lui Somov, în cărbune, nu prezintă un interes deosebit, în schimb, autoportretul merită atenție.

În autoportret, direcția căutărilor artistului este apropiată de cea a lui Somov. Ba chiar Bakst îl și întrece pe Somov, elaborînd, în autoportret, un sistem grafic ce anticipează realizarea ciclului de portrete grafice al lui Somov din anii 1907—1916. Acest sistem este bazat pe sublinierea caracterului plat al filei albe și pe contrapunerea desenului ușor de contur, ce lasă la o parte toate detaliile, în zugrăvirea figurii cu capul desenat extrem de minuțios cu sanguină și cu creioane colorate. Bakst redă, prin hașuri uniform de atente și de mărunte, părul așezat cu acuratețe, mustățile roșcate, pieptănate și bogate, ochii căprui sub sticlele ochelarilor, rumeneala obrajilor bine rași. În condițiile unei abordări la fel de atente a tuturor detaliilor întregului, fața își pierde spiritualitatea și începe să

semene cu un mulaj. Portretul este elegant, dar extrem de rece, chiar cadaveric. Esența interioară a modelului n-are aici nici un amestec. Pentru a ne convinge de aceasta este de ajuns să ne amintim portretul lui Bakst în acuarelă, realizat de Serov (Muzeul rus) în care este redat excelent caracterul lui Bakst — „al delicatului Bakst, cu zîmbetul lui roz" — cum scria despre el un contemporan — care rîdea, cu privirea vie și inteligentă a ochilor mobili de după ochelarii strălucitori, cu cîrlionții lui aurii-roșcați.

Același principiu pe care îl întîlnim în autoportret și cu același rezultat este prezent și în cel de al doilea portret al lui Andrei Belîi (1906, Muzeul de literatură). Cu toată asemănarea exterioară, acesta este doar un portret al unui „bărbat mustăcios", cum a spus în glumă, despre el însuși, modelul.

Vorbind despre portretele lui Bakst, trebuie avut în vedere că el n-a fost portretist prin vocație și lucrările portretistice realizate de el umpleau parcă, în această perioadă, vacuumul dintre primele lui lucrări de decorații pentru teatrele imperiale și activitatea desfășurată în mod strălucit după aceea în domeniul pregătirii spectacolelor pentru antrepriza lui Diaghilev.

Contrar lui Bakst, creația lui Dobujinski din acești ani a fost deosebit de rodnică. În afară de colaborarea sa la revistele satirice, analizată în amănunțime mai sus, trebuie spus că și în pictura de șevalet Dobujinski creează în anii 1905—1906 un ciclu de lucrări care ocupă unul dintre locurile de frunte în toată creația sa. Tema tragismului vieții de toate zilele schițată în „căsuțele" și „curțile" sale din primii ani de după 1900, dobîndește o deosebită acuitate în tablourile din timpul primei revoluții ruse.

În anul 1905 a fost pictată *Păpușa* (Galeria Tretiakov). Aproape întregul tablou este ocupat de imaginea unei ferestre prin geamul căreia se vede o curte din afara orașului, dar nu o curte veselă de vilă, care să încînte ochiul cu verdeața ei, ci una tristă, cu un gard cenușiu și compact și

cu o imensă cușcă pentru cîine chiar sub fereastră. Pe pervazul ferestrei se află o păpușă aruncată neglijent și uitată acolo, cu mîinile și picioarele desfăcute, cu rochia boțită și care-și holbează ochii încremeniți îngrozită ca de moarte.

Motivul ferestrei apare din nou în tabloul *Fereastra frizeriei* (1906, Galeria Tretiakov), numai că de astădată vedem fereastra nu dinăuntru, ci din afară. În spatele acestei ferestre, capetele manechinilor își trăiesc viața lor stranie, în timp ce un trecător singuratic alunecă ca o umbră pe lîngă ele în lumina neverosimilă a felinarului de stradă. Asemenea motive dobujinskiene se apropie de unele versuri ale lui Blok.

În marea acuarelă *Omul cu ochelari* (portretul lui K. A. Sunnerberg, poetul și criticul de artă care a scris sub pseudonimul Konst Erberg, 1905—1906), apare din nou motivul ferestrei. De astădată, el îi permite artistului să îmbine portretul unui om de birou, avînd aspectul unui intelectual istovit, cu peisajul urban care constă dintr-un maidan cu stive de lemne, case uniforme și coșuri de fabrică ce închid orizontul. În această operă, artistul a redat cu o mare expresivitate însingurarea omului în orașul contemporan care-l înconjură cu masive blocuri de piatră.

Am analizat doar principalele opere de șevalet ale „miriskusnicilor", create în anii 1905—1907. Cu toată diversitatea de teme și genuri, la o studiere atentă, se pot stabili unele trăsături comune ce se manifestă în această perioadă. Sare, de pildă, în ochi tendința proprie unor artiști atît de diferiți ca Benois și Dobujinski de a schimba, între ele, lumea obiectelor cu lumea oamenilor. La amîndoi artiștii, creațiile mîinilor umane se rup parcă de om și încep să-și trăiască viața proprie, în timp ce oamenii apar doar ca niște umbre sau marionete, fie ei suveranii din trecut, la Benois, sau simpli muritori, la Dobujinski. Această tendință străbate chiar și în portret, și nu întîmplător *Autoportretul* lui Bakst și, într-o oarecare măsură, chiar portretul lui *V. Ivanov* realizat de Somov, seamănă cu figurile de ceară dintr-un panopticum. Niciodată,

în creația din trecut a „miriskunicilor" omul nu a părut o jucărie atît de neputincioasă, la cheremul unor forțe din exteriorul său. Această temă este legată fără îndoială de tradiția romantică, dar tot atît de neîndoielnic este și faptul că ea a dobîndit o mare răspîndire printre „miriskusnici" sub influența realității înconjurătoare, cînd a început răsturnarea vechilor noțiuni instaurate și reconsiderarea valorilor din trecut. Vechile idealuri ale umanismului burghez au început să se clatine și această criză a valorilor, care în chip firesc provoca confuzie în mintea multor reprezentanți ai intelectualității, și-a găsit, credem, prima expresie în creația „miriskusnicilor" din această perioadă.

Capitolul V

Aşa cum s-a mai arătat, expoziţia artei ruse de la „Salonul de toamnă" parizian din anul 1906 a pus bazele activităţii duse de „Mir iskusstva" pentru a face cunoscute amatorilor străini realizările artei ruse. Această activitate îşi găseşte cea mai vie expresie în stagiunile „Baletelor ruse" din anii 1909—1914.

Participarea „miriskusnicilor" la „Sezoanele ruseşti" aparţine, fără discuţie, celor mai vii, celor mai caracteristice momente ale activităţii lor. De fapt, cuvîntul „participare" nu exprimă pe deplin aportul „miriskusnicilor" la „Baletele ruse" căci ei au fost, în fond, adevăraţii inspiratori ai acestui fenomen artistic fără precedent, care a exercitat, fără exagerare spus, o substanţială înrîurire asupra artei occidentale în manifestările ei cele mai diverse. „Mir iskusstva" s-a manifestat aici din nou ca un „colectiv genial", după expresia A. P. Ostroumovei-Lebedeva, ştiind să reunească, în cazul dat, nu numai artişti eminenţi, dar şi un coregraf-inovator ca M. Fokin, un compozitor de talia lui I. Stravinski, precum şi o întreagă pleiadă de maeştri ai baletului în frunte cu V. Nijinski şi T. Karsavina. În ciuda prezenţei unor individualităţi artistice atît de proeminente şi de diverse, care, „în culise", intrau uneori, în anumite conflicte unele cu altele, „Sezoanele ruseşti" din anii 1909—1914 rămîn un fenomen artistic unitar, datorită,

credem, tocmai faptului că în ele şi-au găsit expresia acele principii artistice care de-a lungul multor ani au fost elaborate în colectiv de „Mir iskusstva". În acest sens, „Sezoanele ruseşti" au fost, în genul lor, o culme a activităţii duse de „Mir iskusstva".

Cum s-a arătat mai sus, teatrul constituia de mult o sferă care-i atrăgea în mod deosebit pe „miriskusnici". Montarea spectacolelor „Amurgul zeilor" de către Aleksandr Benois, „Hyppolit", „Oedip la Colona" şi „Zîna păpuşilor" de către Bakst, în primii ani de după 1900, a constituit doar începutul activităţii „miriskusnicilor" pe scena mare. Dar încă de pe atunci, pe ei nu-i satisfăcea rolul acordat de tradiţie artistului decorator. Ei îşi gîndesc rolul lor în teatru ca un rol de creatori ai spectacolului, de autori, ca să zicem aşa, ai concepţiei întregii reprezentaţii. Un asemenea spectacol trebuia să devină, după concepţia lui Benois, punerea în scenă a baletului „Sylvia" lui Delibes, în 1901, la Teatrul Marinski. Ea trebuia să devină creaţia colectivă a celor de la „Mir iskusstva" — Benois însuşi, Bakst, E. Lansere, K. Korovin şi Serov. „Miriskusnicii" visează la un balet al lor, creat în întregime după concepţia lor. În acest scop, Benois scrie, în primii ani de după 1900, prima vraiantă a libretului pentru baletul „Pavilionului Armidei". Muzica baletului o compune soţul nepoatei lui Benois, compozitorul N. Cerepnin. Dar aceste proiecte n-au avut, în acea vreme, prilejul să fie înfăptuite. „Pavilionul Armidei" ajunge să fie realizat la Teatrul Marinski abia în anul 1907, această punere în scenă constituind cea mai importantă etapă în drumul spre „Sezoanele ruseşti". Importanţa spectacolului nu constă numai în faptul că aici „Mir iskusstva" a reuşit pînă la un punct să-şi realizeze baletul „său" — pe o temă preferată din secolul al XVIII-lea, cu motivul amestecului de vis şi realitate — pus în scenă sub conducerea lui Benois cu toată splendoarea, dar şi în faptul că tocmai cu prilejul realizării „Pavilionului Armidei", s-a produs faimoasa întîlnire a „miriskusnicilor" cu M. Fokin.

 Şi Fokin şi „miriskusnicii" aspirau la o reformă a

baletului care trecea, la începutul secolului al XX-lea, printr-o evidentă criză. Nu întîmplător, în ochii celei mai mari părți a intelectualității, baletul nu era, în acest timp, o artă, ci era privită ca o etalare de „picioare goale", ca o distracție a babalîcilor-baletomani pe care i-a descris atît de viu, mai tîrziu, în memoriile sale, Teliakovski[1]. Către începutul secolului al XX-lea, baletul parcă suferise un proces de închistare, el nu mai era fertilizat de mult de idei noi, accentul fiind pus doar pe aptitudinile pur tehnice în executarea tradiționalilor pași. Nimeni nu-și mai punea problema plăsmuirii unei imagini artistice convingătoare. De aici frapanta lipsă de concordanță dintre silueta dansatorilor în tunici și tricouri tradiționale pe de o parte, și timpul și locul acțiunii pe de alta. De aici corsetele pentru eroinele subiectelor antice, mărgăritarele și briliantele pentru niște biete țărăncuțe și alte absurdități care, în balet, erau considerate că se cuvin. „Se părea — scria despre balet un critic contemporan — că și-a supraviețuit sie însuși, că s-a perimat în chip iremediabil și că niciodată nu va mai reînvia"[2]. Fokin și „miriskusnicii" au găsit, astfel, o platformă comună, și unul și ceilalți ridicîndu-se categoric împotriva vechiului balet. Ei erau convinși că baletul, așa cum scria Benois în „Conversație despre balet", „nu este numai arta dansului, ci o întreagă ramură dramatică și o întreagă stare de spirit dramatică"[3]. În montările sale avînd drept obiect spectacolele „Eunice", „Chopiniana", „Nopțile egiptene", Fokin a demonstrat, încă înainte de a face cunoștință cu „miriskusnicii", ce posibilități nebănuite se deschid în fața baletului în condițiile abordării lui creatoare. El a demonstrat că în balet poate fi recreată atît frumusețea olimpiană a antichității, cît și visul romantic inaripat lipsit de concretețea carnalului, precum și cromatismul luxuriant al Orientului elenistic. Căutările coregrafului începător au găsit un sprijin fierbinte la tinerii lui tovarăși — dansatorii care aveau să devină ulterior reputați în toată lumea: Anna Pavlova, Tamara

Karsavina ş.a. Direcţia teatrelor imperiale nu a promovat aceste căutări, majoritatea punerilor în scenă ale lui Fokin fiind realizate hors-concurs, la diverse serate de binefacere, concerte etc... Decorurile în aceste cazuri erau, firește, improvizate, adunate de la vechi spectacole, iar costumele erau confecţionate de amatori. Este lesne de închipuit, de aceea, entuziasmul lui Fokin cînd, la montarea „Pavilionului Armidei", s-a întîlnit cu un asemenea erudit şi fin maestru al decorului de teatru ca Benois. „A[leksandr] N[ikolaevici] m-a condus pe schelă, chiar sub tavan — îşi amintea mai tîrziu Fokin. — Mi se învîrtea capul din cauza înălţimii şi de bucurie. Sub picioarele mele se desfăşurau decorurile — somptuosul pavilion al Armidei. Fericit moment!"[4].

Se poate spune că „Pavilionul Armidei" constituie bilanţul unei întregi etape în creaţia „miriskusnicilor" şi înainte de toate, se înţelege, în cea a lui Benois însuşi. În acest spectacol s-au întrunit toate motivele preferate ale artiştilor de la „Mir iskusstva" din anii 1890—1900: pasiunea vie pentru arta secolului al XVIII-lea, în întregimea lui, începînd cu ultimii ani ai domniei „regelui-soare" pînă la arta lui David; reflecţiile „miriskusnicilor" asupra caracterului efemer al fericirii şi asupra caracterului irealizabil al visului despre frumos. Aici s-au întrunit parcă, prinzînd viaţă, personajele, răzleţe în trecut, din pictura de şevalet şi din grafica create de „Mir iskusstva". Libretul scris de Benois a permis să fie înfăţişate şi barocul somptuos al epocii Regenţei, şi grădinile de basm ale vrăjitoarei Armida, şi personajele din epoca clasicismului secolului al XVIII-lea, a cărui înfăţişare aminteşte în chip vădit de portretele tîrzii ale lui Greuze, în genul imaginii tînărului Talleyrand, sau încă şi mai mult, în genul portretului d-lui Sériziat realizat de David. Benois parcă se delectează aici cu moştenirea bogată a secolului al XVIII-lea, cu tezaurele artei pe care o cunoştea atît de bine şi o iubea cu atîta pasiune. Erudiţia artistică cu adevărat fără egal a lui Benois i-a permis ca, în schiţele de costum pentru personajele castelului ferme-

cat al Armidei, să ajungă la o subtilă stilizare a costumelor de balet din secolul al XVIII-lea. Pentru asta, el s-a bazat pe desenele artistului francev Louis Boquet care însoțesc manuscrisul, păstrat la Academia de artă și puțin cunoscut în acel timp, al renumitului reformator al baletului din secolul al XVIII-lea — Noverre. Pe unele schițe de costum, Benois menționează: „Benois d'après Boquet"[5]. Dar, se înțelege, Benois nu a tins cîtuși de puțin spre o operă de restaurare a baletului din secolul al XVIII-lea. El introduce printre personajele baletului, figuri care n-au nimic comun cu desenele lui Boquet. Așa este, de pildă, „Straja" cu alebardă, într-un veșmînt fantastic al cărui turban oriental cu pene multicolore se combină cu lungile panglici roșcate ale perucii din epoca lui Ludovic XIV, iar șalvarii pestriți, cu ciorapii roșii și cu pantofii pe tocuri înalte ca ai unui filfizon francez din secolul al XVIII-lea. Această figură nu seamănă deloc cu desenele lui Boquet și mai degrabă ne face să ne gîndim la scena vreunei poznașe „mistificări" din comediile lui Molière, în genul apariției soliei turcești din „Burghezul gentilom". Ea anticipează, într-un fel, viitoarea muncă a lui Benois la punerea în scenă a spectacolelor cu piesele lui Molière.

Întreaga diversitate a personajelor din „Pavilionul Armidei" a fost subordonată de Benois ideii principale de a confrunta realitatea cu „lumea miracolelor", cu lumea fanteziei feerice și a frumuseții. Ciocnirea acestor două lumi nu poate fi suportată de vicontele René de Beaugeancy, personajul principal al baletului. Îl împiedică judecata sa ca și pe „bietul Evgheni". În „Pavilionul Armidei", Benois a încercat, în fond, să-și introducă în balet reflecțiile sale serioase și profunde cu privire la real și la visul despre frumos, cu privire la conflictul dintre ele și la rolul lor în viața umană. Dar, pe cît se poate judeca după întreg materialul existent, baletul n-a avut suficientă unitate. Splendoarea și caracterul captivant al spectacolului au precumpănit, pe semne, eclipsînd ideea filosofică a baletului care dealtminteri nici n-a fost exprimată

cu destulă profunzime și precizie în imagini plastice. „Pavilionul Armidei" n-a devenit un balet clasic, dar a jucat un rol substanțial în formarea noului balet.

Întîlnirea și colaborarea lui Fokin cu Benois, în anul 1907, a servit ca punct de plecare pentru nașterea ideii „Sezoanelor rusești". Sub impresia colaborării cu Fokin la „Pavilionul Armidei", lui Benois îi încolțește ideea de a prezenta baletul rus peste hotare. În toamna lui 1908, Benois îi face cunoștință lui Fokin cu Diaghilev care, cu energia și cu spiritul de inițiativă ce-i erau proprii, se apucă de organizarea unui sezon al baletului rus la Paris. Se creează un fel de „directorat" format din Diaghilev director-coordonator, Benois — director artistic, precum și din Fokin, Bakst, compozitorul Cerepnin, criticul de balet Svetlov și cunoscutul baletoman, generalul N. M. Bezobrazov. Se caută mijloace, se pictează decoruri, se aranjează o nouă orchestrare, se fac repetiții susținute și, la 18 mai 1909, la teatrul Châtelet, care fusese de curînd reconstruit și reînzestrat, se deschide prima stagiune a „Baletelor ruse". În cursul lunilor mai-iunie au văzut lumina rampei „Pavilionul Armidei" (decorurile lui Benois), „Tabăra polovțienilor" din „Cneazul Igor" (decoruri de Roerich), baletul-divertisment „Banchetul" (decoruri de K. Korovin) pe muzică de Rimski-Korsakov, Glinka, Ceaikovski, Glazunov, Musorgski, „Silfidele" (decoruri de Benois) și „Cleopatra" (decoruri de Bakst). Ultimele două spectacole sînt de fapt baletele „Chopiniana" și „Nopțile egiptiene" ale căror nume au fost schimbate de Diaghilev după prelucrarea lor făcută special de către Fokin pentru Paris.

Ne-au prevenit o mulțime de relatări ale participanților și contemporanilor despre entuziasmul cu care au fost realizate spectacolele „Baletelor ruse". Despre asta, încă de atunci, Alekandru Benois scria cu însuflețire: „Fiecare participant [...] simțea că aduce în fața lumii tot ce e mai bun în cultura spirituală rusă"[6]. Participanții la

primul „Sezon rusesc", cum mărturisește Benois, simțeau o imensă răspundere față de cultura lor pe care o reprezentau peste granițe în epoca reacțiunii crunte, cînd în Rusia aveau loc, după înăbușirea revoluției, nenumărate execuții, pogromuri, cînd se deslănțuiseră membrii „sutelor negre". Acest simț al unei deosebite răspunderi a participanților la „Baletele ruse" amintește de atmosfera turneului întreprins de Teatrul de Artă în Germania, cu trei ani mai înainte[7].

Succesul „Sezonului rusesc" la Paris, în anul 1909, a fost cu adevărat un triumf. „Baletele ruse" au devenit o întreagă etapă în dezvoltarea nu numai și, poate (dintr-o serie de motive), nu atît a culturii ruse, cît mai ales a celei occidentale. Importanța lor a înțeles-o cu sensibilitate Benois încă din timpul primului „sezon" cînd a scris: „... s-a dovedit că spectacolele ruse au fost necesare nu numai pentru noi, pentru verificarea pasiunilor noastre, pentru maturitatea conștiinței noastre artistice, ci au fost necesare pentru toți pentru cultura generală. Prietenii noștri francezi nu făceau decît să spună: voi ați venit la momentul cel mai potrivit, voi ne împrospătați, ne dați imbold spre noi teme și senzații. Și eu sînt absolut convins, împreună cu ei, că începînd cu sezonul rusesc, așa cum s-a întîmplat cu expoziția japoneză din 1867, poate fi inaugurată o nouă eră în arta teatrală franceză și occidentală în general[8]. Cuvintele lui Benois nu erau o exagerare. „Baletele ruse" au exercitat o puternică influență asupra artei apusene în cele mai diferite manifestări ale ei. Lăsînd la o parte baletul însuși, a cărei dezvoltare ulterioară a fost direct determinată de „Sezoanele ruseşti" pentru multe decenii, făcînd abstracție de decorurile de teatru și costumele pentru primele „Balete ruse" care au înrîurit în mod substanțial arta spectacolului în lume, influența „Sezoanele ruseşti" poate fi descoperită în diferite sfere ale creației — de la poezie la modă. În arta plastică din acel timp, s-a născut chiar un gen nou — imaginile înfățișînd „Baletele ruse". Se creează întregi cicluri grafice și serii de tablouri pe această temă[9].

În picturile murale ale teatrului pe care abia îl construise Perret pe Champs-Elysées, Maurice Denis amplasează imaginea lui Nijinski, a Karsavinei în rolul fetei din „Vedenia trandafirului", și ale balerinelor din „Silfidele"[10]. Se cuvine să remarcăm că acest mare artist francez a fost un înflăcărat admirator al „Baletelor ruse" și un propagator al creației maeștrilor din grupul „Mir iskusstva" în domeniul decorului de teatru[11].

„Baletele ruse" au devenit un eveniment ce a lăsat urme asupra formării unei întregi generații a intelectualității din Apusul Europei. „«Baletul rus» are semnificația uneia dintre marile epoci ale vieții mele — scria cu treizeci de ani mai tîrziu academicianul Louis Gillet. Eu vorbesc despre primele opere, autentice și de neuitat, din anii 1909—1912. ... Venirea baletului rus a devenit un eveniment în adevăratul sens al cuvîntului, un șoc, o surpriză, un vîrtej, o nouă inițiere. «Șeherezada»! «Cneazul Igor»! «Pasărea de foc»! «Vedenia trandafirului»! Pot să spun fără exagerare că viața mea este împărțită în două epoci: de dinainte și de după baletul rus. Toate reprezentările noastre au suferit o transformare"[12].

Baletele amintite aici de Gillet, în afară de „Dansurile polovțiene" din „Cneazul Igor", au fost prezentate în sezoanele următoare ale „Baletului rus". Toate, spre deosebire de baletele primului sezon, au fost puse în scenă în mod special pentru „Sezoanele ruseşti". O mare parte a baletelor din primele sezoane au fost montate cu decoruri și costume de Bakst. Creația sa este inseparabilă de „Baletele ruse". El și-a găsit, în scenografie, adevărata vocație, desăvîrșindu-și acum personalitatea artistică. Pe de altă parte, latura artistică a „Sezoanelor ruseşti" din anii 1909—1914 se asociază în primul rînd tocmai cu contribuția lui Bakst la „Baletele ruse". Nici unul dintre „miriskusnici" nu s-a manifestat ca artist atît de plenar și de exhaustiv ca Bakst. Totodată, apare foarte evident limitele „diapazonului" său. Spre deosebire de Benois — care a făcut decorurile și

costumele pentru „Pavilionul Armidei" (spectacolul conceput pe baza reminiscențelor secolului al XVIII-lea) și pentru spectacolele romantice „Giselle" și „Silfidele", în spiritul baletelor în tutu-ri albe din anii 1830, precum și pentru scenele de bîlci din „Petruşka" și „Privighetoarea", cu acele scene de „chinoiseries" — partea leului în punerile în scenă îngrijite de Bakst este consacrată Orientului, fie cel elenistic, ca în „Cleopatra" (1909), fie cel arab, ca în „Şeherezada" (1910), sau cel vechi indian, ca în „Zeul albastru" (1912). Chiar și atunci cînd Bakst semnează partea artistică a spectacolelor cu subiecte pur antice („Narcis", „Daphnis și Chloe", „După-amiaza unui faun"), sub penelul lui, ele dobîndesc adesea o nuanță de picanterie, de lascivă voluptate orientală. Mult mai rar a atacat Bakst motive legate de tradițiile romantismului („Carnaval", 1910, „Vedenia trandafirului", 1911).

Încă de la prima punere în scenă de către Bakst a unui spectacol în cadrul „Sezoanelor rusești" — este vorba de „Cleopatra", în 1909, — aceasta a produs o puternică impresie asupra spectatorilor, prin prospetimea și noutatea soluțiilor în realizarea imaginii Egiptului elenistic. *Cleopatra a făcut cele mai bune rețete* — anunța Benois în revista „Reci" („Graiul"). Totul era aici vrajă, da, *vrajă*, începînd cu decorurile lui Bakst, pictate cam în grabă, destul de nefinisate, dar atît de frumoase prin concepție și prin culorile lor roz, de nuanța granitului și violet-întunecat. Pe acest fond bizar, cu adevărat meridional, fierbinte și înăbușitor, atît de bogat s-a aprins purpura costumelor, a strălucit aurul, a sclipit negrul coafurilor împletite, atît de amenințător a înaintat litiera închisă ca un mormînt, ca un sarcofag și împestrițată cu „hieroglife", a Cleopatrei. Pe acest fond sever, dur ca de piatră, — păreau atît de sprințare, gingașe și feline unduirile egiptencelor subțirele și atît de puternice mișcările viguroase ale mușchiuloșilor egipteni, ca de bronz"[13].

În decorurile pentru actul doi al spectacolului „Daphnis și Chloe" (1912), Bakst a înfățișat, de

asemenea, vigurosul peisaj meridional cu soarele lui arzător, cu stînci roşu-portocalii, cu povîrnişuri muntoase, acoperite de vegetaţie săracă, cu marea de un violet-închis în depărtare şi cu cerul albit din cauza arşiţei. În decorurile sale pentru baletele pe teme antice, Bakst evită imaginile convenţionale, obişnuite, în cazul unor asemenea subiecte, şi creează de obicei peisaje aride, uneori sumbre, construite într-o gamă cromatică sumară, reţinută.

În decorurile pentru „Şeherezada" (1910), dimpotrivă, frapează cromatismul violent în redarea grelelor drapaje de culoarea verdelui de smarald, a covorului roşu-sîngeriu ce acoperă podeaua şi a semiobscurităţii tainice, albăstrii, din profunzimea scenei.

Dar adevărata sferă de manifestare a lui Bakst n-au constituit-o decorurile, ci costumele de teatru. În schiţele de costum, artistul a creat un stil al său profund personal, datorită căruia, lucrările lui pot fi deosebite într-o clipă de lucrările oricărui alt artist. În cadrul acestui stil, Bakst a dobîndit treptat o adevărată virtuozitate. Spre deosebire de predecesorii săi şi de majoritatea decoratorilor de teatru contemporani, Bakst înfăţişează, de obicei, figurile într-o atitudine dinamică, plină de energie. Din această cauză, părul desfăcut flutura, stofele uşoare ale veşmintelor fîlfîie, umplînd toată suprafaţa foii. Se creează ceva asemănător cu un desen ornamental învestit cu frumuseţe decorativă. Dar artistul echilibrează cu multă fineţe această valoare decorativă de-sine-stătătoare, nepermiţîndu-i să eclipseze natura personajului.

Atitudinea şi costumul caracterizează cu multă expresivitate pe un erou sau altul. De aceea, un studiu realizat de Bakst nu este numai o schiţă de costum; ea ne oferă, într-o mare măsură, însăşi imaginea integrală a personajului respectiv. Cu multă virtuozitate este realizată, în acest sens, schiţa pentru costumul nimfei Echó din baletul „Narcis" (1911). Faţa şi mîinile ridicate, ţinînd un val, sînt abia trasate cu creionul, iar ochii sînt lă-

saţi fără pupile ca la statuile antice. În schimb,

este amănunțit lucrat veșmîntul nimfei — tot în violet, de diferite nuanțe, amintind de irișii doliului. Peplosul lung violet-liliachiu, țesut pe alocuri cu fir de argint cade tot în mici cute către pămînt, subliniind mișcarea picioarelor nimfei ce se încovoaie de durere. Întreaga figură se conturează pe fondul unei mantii mai închise, de culoare violet întunecat, care este desfășurată la spate și care pare și mai închisă datorită părului negru despletit. Bakst scoate un efect maxim din contrapunerea feței (obținută din tonul de alb al hîrtiei), cu veșmîntul violet, pe fondul căruia acest chip dobîndește o expresivitate deosebită.

Cu totul altfel sînt redate imaginile a două femei din Beoția într-o schiță pentru același balet. În contrast cu profilul nobil-îndoliat al nimfei Echó, figurile lor în costume de culoare deschisă sînt cuprinse de o frenezie bachică. Mîinile sînt ridicate și împletite în dans, veșmintele și părul flutură, iar picioarele îndoite sînt împinse înainte. Una dintre dansatoare, într-o tunică albastră cu motive verzi concentrice, și-a lăsat ochii în jos, obrajii îi ard iar pe buze îi rătăcește un zîmbet laseiv. Cealaltă, în veșmînt roșu, ridicînd vălul cu motive verzi, și-a dat capul pe spate în timp ce i s-a desfăcut părul roșcat.

Caracterul celor două imagini de beoțiene este foarte tipic pentru creația lui Bakst. Sînt frecvente schițele sale de costum ale căror eroine sînt pline de extaz bachic sau de voluptate. Pe semne, asemenea bachante și dansatoare cu gura întredeschisă, în costume colorate și cu brățări sunătoare, i-au dat prilej lui Serov să vorbească despre „fastuozitatea dulceagă" a lucrărilor lui Bakst executate pentru teatru.

Bakst n-a fost numai autorul majorității decorurilor pentru „Baletele ruse" din prima perioadă, dar a luat parte activă și la elaborarea libretului pentru multe dintre ele, de pildă pentru „Șeherezada" și „Narcis". Faptul este foarte caracteristic pentru spectacolele „Sezoanele rusești". Se poate spune că acestea au fost creația colectivă a unui mare grup de persoane legate de „Mir iskusstva".

În acest sens, este interesant istoricul realizării spectacolului cu „Pasărea de foc" care avea să devină „calul de bătaie" al celui de al doilea sezon care a avut loc la Grande-Opéra. „Acum doi ani — scria Benois imediat după prezentarea «Păsării de foc», în anul 1910, într-o discuție despre balet cuprinsă într-o culegere de articole despre teatru, editată de publicația «Șipovnik» (Măceșul), — eu mi-am exprimat, printre altele, dorința să apară o adevărată „mitologie" rusă (sau chiar slavă) în balet... Cînd, anul trecut, s-a hotărît realizarea acestui adevărat balet rus (vai, nepotrivit cuvînt într-o asemenea combinație, tot necazul constînd în acest cuvînt, balet, care te duce neapărat cu gîndul la ceva afectat, de „rococo"), așadar cînd, la direcțiunea lui Diaghilev, s-a hotărît că a sosit momentul să se creeze o poveste coregrafică rusească... s-a trecut cu forțe comune la realizarea ei. Muzica trebuia s-o scrie Cerepnin, dansurile să le compună, bineînțeles, Fokin, iar subiectul a fost găsit, se pare, de P. P. Potemkin. De prelucrarea narațiunii s-a ocupat o întreagă și foarte originală «comisie» din care au făcut parte și Cerepnin, și Fokin, și eu, și Stelleţki, și Golovin și cîțiva literați, printre care indicații și materiale inestimabile a comunicat A. M. Remizov, un mare cunoscător al basmului rusesc, un admirabil artist care aproape că trăia în basm și care vorbea despre cele mai neverosimile minuni ca despre cei mai buni cunoscuți ai lui. Tonul dat de Remizov a contribuit mult la *însufleţirea* (subl. îi aparține lui Benois — nota autoarei) baletului nostru: el ne-a inculcat un fel de încredere în el și a atenuat întrucîtva ceea ce era artificial în munca noastră. Dar pe drumul destul de chinuitor către realizarea baletului, majoritatea participanților s-au desprins și inițiativa a fost părăsită chiar și de Cerepnin care în acel timp se distanțase tot mai mult de balet. Visurile despre «Pasărea de foc» și-au găsit apoi expresie într-o formă anume — într-o serie de tablouri simfonice din care primul, foarte colorat și interesant, a fost executat într-un concert simfonic rusesc. În locul lui Cerepin, muzica pen-

tru baletul întreprins s-a apucat s-o scrie un tînăr compozitor, elevul lui Rimski-Korsakov şi fiul renumitului cîntăreţ de operă, I. F. Stravinski. Şi trebuie să recunoaştem aici curajul lui Diaghilev care a încredinţat la nimereală o problemă atît de riscantă unui artist care nu se manifestase încă în ceva serios. Iar acest curaj s-a dovedit cum nu se poate mai «fericit». Dacă «Pasărea de foc» n-a ajuns poate în anumite privinţe pe deplin ceea ce visam să fie, în schimb, ca muzică, ea este dintr-o dată desăvîrşirea întruchipată"[14].

Dar în ciuda succesului „Păsării de foc" în rîndurile publicului, succesul nu numai al muzicii lui Stravinski, ci şi al decorurilor lui Golovin (costumul „Păsării de foc" a fost realizat după schiţa lui Bakst), al coregrafiei lui Fokin, interpretată în mod strălucit de el (în rolul Ţareviciului Ivan), de Tamara Karasavina (Pasărea de foc) şi al altora, „miriskusnicii" n-au fost satisfăcuţi pe deplin de balet căci el n-a ieşit cum „se visase". ,

Benois formulează foarte clar, în acelaşi articol, cauzele acestei insatisfacţii. „Principalul neajuns al «Păsării de foc» — scria el — este povestea ei, libretul cam pueril. Avem din nou de-a face cu o «poveste pentru copii» şi nu cu o poveste pentru maturi"[15].

„«O poveste pentru maturi» a devenit «Petruşka», balet realizat în anul următor, în 1911. Anume în această realizare au fost întruchipate, în sfîrşit, visurile „miriskusnicilor" de a-şi avea teatrul lor în care să poată da în întregime ceea ce li se năzare, ceea ce-i ispiteşte şi ce le dă imbold spre creaţie"[16]. Pentru „Petruşka" s-au potrivit toate preferinţele vechi şi noi ale „miriskusnicilor" — şi pasiunea pentru anii 30—40 ai sec. al XIX-lea, şi dragostea pentru fantasticul profesat de E. T. A. Hoffmann, şi admiraţia încercată încă din copilărie pentru bîlciuri şi pentru carnavalurile din piaţa Amiralităţii, şi „descoperirea" de către „Mir iskusstva" a jucăriei populare ruseşti şi a „lubok"-ului", şi simţul dezvoltat pentru teatru propriu „miriskusnicilor". Dar spectacolul n-a devenit numai o demonstraţie a tuturor acestor ca-

lităţi. Acestea au servit doar ca fundament pentru originala „dramă-balet" care exprima idei şi un fel de a înţelege lumea absolut contemporană. Nu degeaba unii critici au găsit că în „Petruşka" există „prea mult din Dostoievski", sau l-au comparat cu „Baraca de bîlci" a lui Blok[17]. Se înţelege că prin semnificaţia conţinutului său, „Petruşka" se datorează în mare măsură muzicii lui Stravinski. „Cînd compuneam această muzică — îşi amintea compozitorul despre fragmentul ce stă la baza tabloului al doilea din «Petruşka» — în faţa ochilor aveam imaginea unui dansator-păpuşă care s-a desprins pe neaşteptate din sfori şi care, cu o cascadă de arpegii îndrăcite, scoate orchestra din sărite, iar aceasta îi răspunde, la rîndul ei, cu fanfare ameninţătoare. Se încinge o încăierare, care, pînă la urmă, se termină cu o tînguire prelungă a dansatorului istovit"[18]. Dar succesul baletului, în montarea din 1911, se explică, fără îndoială, nu numai prin muzică, ci înainte de toate prin echilibrul fericit, cum rar se întîmplă, dintre muzică, libret, elaborat împreună de Stravinski şi Benois, şi realizarea picturală şi coregrafică remarcată de toată lumea. „Petruşka" este exemplul cel mai strălucit al acelui caracter sintetic la care visau din tinereţe „miriskusnicii" şi despre care Blok spunea mai tîrziu: „Rusia este o ţară tînără şi cultura ei este o cultură de sinteză. Artistul rus nu poate şi nu trebuie să fie «specialist» în sens îngust. În viziunea scriitorului trebuie să-şi găsească loc şi pictorul, şi arhitectul, şi muzicianul... Pictura, muzica, proza, poezia sînt, în Rusia, inseparabile... Numai împreună ele formează un torent puternic care poartă preţioasa sarcină a culturii naţionale. Cuvîntul şi ideea devin culoare şi edificii..."[19].

Într-un asemenea sens, „Petruşka" lui Stravinski, al lui Benois şi al lui Fokin, poate fi considerat pe bună dreptate punctul culminant al sezoanelor „Baletelor ruse". Chiar dacă „Cleopatra" sau „Şeherezada", realizate de Fokin-Bakst, au fost spectacole cuceritoare, pline de violenţa extatică a cu-
 lorilor şi mişcărilor, totuşi muzica şi spectacolul

n-au fost atît de organic contopite ca în „Petruşka" şi, în însuşi conţinutul acestor balete, dincolo de simplitatea subiectului lor n-au atins acea multitudine de semnificaţii şi acea profunzime din „Petruşka". O mare contribuţie la succesul spectacolului a avut şi interpretarea rolului titular de către V. Nijinski care, după părerea unanimă a contemporanilor, era înzestrat cu un har cu totul ieşit din comun.

Schema compoziţională a baletului „Petruşka" este „simetrică". Două tablouri ce redau carnavalul din piaţa Amiralităţii, reprezentînd nodul intrigii şi deznodămîntul, încadrează alte două scene în care se consumă drama lui Petruşka. Lumea reală, absolut terestră, banală, este înconjurată de existenţa fantastică a păpuşilor. În mod corespunzător sînt realizate decorurile lui Benois. În primul tablou, domină „strada", bîlciul şi carnavalul popular. Benois le mai apucase în copilărie, amintindu-şi-le cu duioşie pînă la bătrîneţe[20]. Artistul reînvie, scena veseliei generale a străzii dintr-o rece zi de iarnă. Barăcile grosolane, vopsite în albastru deschis cu motive decorative pictate în roşu şi albastru la ferestre, îi conferă schiţei de decor o notă caracteristică. În stînga, se vede baraca unde se joacă farsa cu Moşul şi Capra care atrage norodul; în dreapta apar lădiţe cu diferite merinde, iar, de după o cortină pestriţă din stambă se vede o mică scenă, de unde mai tîrziu, la un semn al Scamatorului, vor apărea Petruşka, Balerina şi Harapul. Tipurile populare ale chefliilor au fost elaborate de Benois în nenumărate acuarele. Sînt aici vizitii şi doici, flaşnetari şi lachei, cucoane bătrîne şi ofiţeri, dansatoare de stradă şi meşteşugari, ţigănci şi copii.

În crearea schiţelor de costum, Benois s-a bazat pe materialul artistic din anii 1830—1840 şi pe schiţe apar deseori însemnări ale artistului: „după Scedrovski", „după Timm". În procesul de lucru, imaginile s-au metamorfozat, dansatorul în travesti, îmbrăcat în sarafan şi pieptar (colecţia I. S. Silberstein) fiind foarte diferit de vizitiul sau de

meşteşugarul inspirat de litografia lui Scedrovski (Muzeul rus). Urmîndu-l pe Bakst, Benois redă acum figurile în mişcare, în genul personajului în travesti deja amintit sau al dansatoarei de stradă îmbrăcată în rochie din diferite culori, făcută din petice şi care se învîrteşte cu mîinile la şold.

Pe fondul mulţimii, care se distrează apar cele trei personaje principale ale baletului. „În această aiureală generală — scria Benois — în acest scheunat de armonici, tropăit de vizitii, zăngănit de căluşei, în această rumoare, în acest hohot, Stravinski a plasat figura lui «Petruşka». Pe fundalul străzii, pe fundalul sufletului primitiv destul de animalic al acesteia, avidă de plăceri, avidă de scandal şi incapabilă să perceapă senzaţiile mai delicate, el îl face să trăiască şi să sufere pe eroul său — Petruşka"[21].

În realizarea imaginii lui Petruşka, Benois s-a depărtat de impresiile sale din copilărie cînd privise reprezentaţia cu acel „Vasilache" vagabond. „Şi iată că apare deasupra paravanului — scrie el — o formă de omuleţ foarte pocit. Are un nas imens, iar pe cap un fes ascuţit cu vîrful roşu. Este extraordinar de mobil şi de agil: are nişte mîini mici de tot, picioruşe subţirele şi a sărit cu uşurinţă peste bordul paravanului"[22]. Acest fes ascuţit cu vîrful roşu Benois îl păstrează pentru Petruşka şi în montarea din 1911, ca şi haina albă care amintea de departe tradiţionalul costum al lui Pierrot.

Din aceleaşi reprezentaţii de tip „Vasilache" este inspirată şi figura Harapului care apărea în intermezzo-uri „Nici una, nici alta — îşi aminteşte Benois — numai ce se iveau doi harapi tuciurii îmbrăcaţi în costume deschise la culoare. Fiecare avea cîte o nuia în mînă pe care o aruncau cu uşurinţă în sus, îşi treceau aceste nuiele unul altuia şi, în sfîrşit, începeau să-şi care, cu zgomot, unul altuia lovituri peste căpăţînile lor de lemn"[23]. Schiţa de costum pentru Arap este una dintre cele mai bune din cadrul acestui ciclu al lui Benois. Un nerod norocos, îndrăgostit de sine însuşi, harapul stă cu picioarele desfăcute şi cu faţa spre privitor.

Este, parcă, mulțumit de veșmîntul lui verde, elegant, cu mînecile cu manșete răsfrînte și cu galoane argintii. Pe cap are o pălărie vopsită în verde, cu o pană stufoasă albastră și cu cercei în urechi. Pe fața liliachie se disting pupilele ochilor și buzele groase de un roșu aprins.

Balerina este înfățișată, de asemenea, frontal. Mîinile atîrnînd straniu, cu coatele în afară, și picioarele desfăcute îi conferă un caracter de păpușă. Artistul a armonizat în chip fericit nuanța zmeuriu-spălăcită a fustei ei largi de sub care se văd pantalonii cu dantelă, cu roșul aprins al corsajului și al bonetei. Păpușile apărute de după cortina desfăcută a barăcii din primul act se înviorează treptat. În tablourile doi și trei, începe viața lor din culise. Din „stradă" cu distracțiile ei simple, Benois ne transportă în locuința fantastică a lui Petruška. Pe fundalul negru al pereților ce se întîlnesc în profunzime, în unghi (inovația lui Benois), sînt risipite stele de aur. În dreapta, se află pe perete portretul magului-scamator pe care Petruška îl amenință neputincios și plîngăreț cu pumnul. În tabloul al treilea, apare locuința Harapului. În locul întunericului străbătut de sclipitul stelelor din locuința lui Petruška, aici, pe pereții roșii, sînt pictați în stilul *lubok*-ului palmieri exotici cu flori și fructe imense, cum nu s-au mai văzut. Sub palmierii tropicali aleargă iepuri albi. Toridele tropice sînt redate, aici, de Benois parcă din unghiul din care le vede artistul popular-primitiv, cînd realizează gravura așa-zisă *lubok*[24]. Tocmai în această cameră cu pereții parcă în flăcări, are loc momentul culminant al dramei cu păpuși, cînd Petruška încearcă zadarnic să se lupte cu Harapul pentru inima Balerinei, iar Harapul furios aleargă după el cu sabia.

Ultimul tablou ne transportă din nou în piața cu barăci de bîlci, unde personajele în travesti dansează „la lumina focurilor de artificii, și sub zăpada care cade"[25]. Aici, întrerupînd jocul travestiților, se încheie drama lui Petruška. „Spectacolul cu «Petruška» durează în total 3—4 ore — a scris

Benois — dar în acest timp este concentrată ca într-un focar nu numai existența unui om, ci și întreaga tragedie a ciocnirii dintre viața *unuia* cu viața *tuturor*"[26].

„Petruşka" aparține, după părerea noastră, celor mai reușite creații ale lui Benois. Schițele lui de costum și decorurile sînt lipsite de o voită virtuozitate picturală și de orice „ingeniozitate căutată". Dar cu toată economia mijloacelor artistice, imaginile plăsmuite de el, și cea a carnavalului din Petersburg, și cea a lumii fantastice a păpușilor, și cele ale diferitelor personaje se disting prin originalitatea concepției picturale, prin „truvaiul" caracteristicilor. Schițele decorurilor și costumelor pentru „Petruşka", pus în scenă în 1911, aparțin culmilor din creația artistului.

„Petruşka" a ocupat locul central în programul sezonului parizian din 1911.

În următorii doi ani, în activitatea „Baletelor ruse" se constată o cotitură. Aceasta este determinată, în primul rînd, de schimbarea treptată a formei de organizare, conducerea „Sezoanelor ruseşti" transformîndu-se tot mai mult în cea personală a lui Diaghilev. Acesta din urmă, pesemne sub influența ideilor de ritmoplastică ale lui Dalcroze (cunoștința personală dintre Diaghilev și Nijinski cu Dalcroze a avut loc în 1912), favorizează noi tendințe coregrafice, propunîndu-l în calitate de maestru de balet pe V. Nijinski, care pune în scenă „După-amiaza unui faun" (1912) și „Sărbătoarea primăverii" a lui Stravinski (decoruri de N. Roerich, 1913). În această conjunctură, Fokin părăsește „Baletele ruse". „Sezoanele ruseşti" de la Paris se transformă în „Balete ruse ale lui Diaghilev" care recurge tot mai des la muzica compozitorilor străini contemporani („După-amiaza unui faun" a lui Debussy, „Daphnis și Chloe" a lui Ravel, „Zeul albastru" a lui Reynaldo Han, în stagiunea din 1912, „Legenda lui Iosif" a lui R. Strauss, în stagiunea din 1914 — toate cu decoruri și costume de Bakst). Pentru realizarea scenariului la „Zeul albastru" se ape-
 lează la J. Cocteau și F. de Madrazo. Treptat,

„Baletele ruse" dobîndesc caracterul unei întreprinderi particulare a lui Diaghilev. Benois părăseşte „Balete ruse" şi se consacră muncii în Teatrul de artă. Ultima punere în scenă a „Baletelor ruse" la care el participă cu multă ardoare a fost varianta de operă-balet a „Cocoşelului de aur" (1914). Neavînd timp pentru realizarea schiţelor de decor, Benois o recomandă pe N. Goncearova, ceea ce pune bazele faimei internaţionale a artistei.

Primul război mondial a întrerupt activitatea „Baletelor ruse". Ele au fost reluate în 1917 cînd a fost pusă în scenă „Parada", spectacol realizat de Satie, Picasso şi Massine. Dar această perioadă a „Baletelor ruse" nu mai ţine de istoria mişcării „Mir iskusstva", aparţinînd numai în parte istoriei artei ruse. Acum se apelează în mod precumpănitor la muzica compozitorilor apuseni, sînt invitaţi artişti străini — Picasso, Matisse, Deraine, Braque, Rouault[27]. Din cînd în cînd se pun în seenă noile opere ale lui Stravinski („Nunta", „Povestea vulpii", „Pulcinella", „Sărutul Zînei") şi ale lui Prokofiev („Saltul de oţel", „Fiul rătăcitor"). La elaborarea scenariilor participă şi J. Cocteau. Şi numai maeştrii de balet rămîn pînă la sfîrşitul „Baletelor ruse" foştii elevi ai şcolii ruse — L. Massine, D. Balanchine, B. Nijinskaia şi, în sfîrşit, S. Lifar.

„Baletele ruse" i-au adus lui S. P. Diaghilev renumele mondial. Faima lui era aşa de mare încît oamenii nu prea bine informaţi i-au atribuit atît paternitatea subiectelor, cît şi coregrafia „Baletelor ruse". Amintirile lui Fokin şi Benois abundă în asemenea relatări şi conţin destulă amărăciune în această privinţă. În prezent, cînd au fost editate memoriile participanţilor la „Sezoanele ruseşti" şi a fost desfăşurată o muncă susţinută pentru studierea „Baletelor ruse", adevărul a fost restabilit şi lui Diaghilev i-a fost rezervat rolul care i se cuvine în istoria acestei remarcabile pagini de cultură. Şi totuşi, acestui om care nu era nici muzician, nici coregraf şi nici artist plastic îi aparţine un loc inalienabil în „Baletele ruse" ca şi în istoria mişcării „Mir iskusstva". Nu degeaba Stra-

vinski l-a numit o „personalitate excepțională" și a remarcat „talentul lui neobișnuit în a decela tot ce era proaspăt și nou"[28], iar un om ca Nesterov care prin natura sa, prin educație și prin felul de a înțelege lumea, îi era în multe privințe diametral opus, i-a făcut lui Diaghilev o vie caracterizare remarcîndu-i „marile talente" și „cutezanțele", regretînd totodată că acestea nu i-au fost prețuite și folosite cum s-ar fi cuvenit în patrie[29]. Cuvintele lui Nesterov coincid întrucîtva cu ceea ce scria Benois încă de pe vremea „Sezoanelor ruseşti". „Spectacolele lui Diaghilev care au loc datorită energiei fantastice a acestui animator unic, în ciuda opreliștilor nemeritate care-i apar în cale din toate părțile, au fost nu numai o apoteoză a artei ruse în capitalele lumii, dar și o etapă deosebită în istoria dezvoltării acestei arte înseși. Vreau să spun că aceste spectacole se distingeau atît de mult prin avîntul, prin inventivitatea, prin coloritul și prin toată *admirabila* (subl. aparține lui Benois — nota autoarei) lor reușită, de ceea ce noi înșine putem admira la noi în țară, încît și ceea ce este mai bun «acasă» ni se pare acum palid și dezolant. Aceasta nu înseamnă că arta rusă ar trebui creată în străinătate, ci demonstrează elocvent ce forțe rămîn la noi încătușate, cu cîtă lipsă de pricepere folosește conducerea de stat sursele umane de care dispune, surse capabile să ducă la o înflorire nemaivăzută a artei spectacolului"[30].

„Baletele ruse" au atras și atenția criticii marxiste în persoana lui A. V. Lunacearski care a scris despre ele în ciclul „Scrisori pariziene. Spectacolele rusești la Paris", apărut, în revistele „Teatrul și arta" (1913) și „Sovremennik" (Contemporanul din 1914). A. V. Lunacearski a remarcat marele rol jucat de „Sezoanele rusești" în cunoașterea în lume a artei și muzicii rusești, a scris despre influența lor vădită asupra artei străine și chiar a modei și a decorației de interior. „În prezent — scria Lunacearski în anul 1913 — nu mai încape îndoială că în unele domenii ale artei Rusia ocupă unul dintre primele locuri, dînd Europei exemple strălucite, demne de a fi urmate. Ex-

poziția de artă organizată la Paris de către d. Diaghilev cu cîțiva ani în urmă deschisese ochii multora asupra originalității și talentului artiștilor noștri. Cu toate acestea este greu de susținut că pictura rusă ar fi exercitat o influență notabilă asupra Occidentului. Probabil că abia acum, odată cu descoperirea tezaurelor de pictură religioasă ale vechii Rusii, înrîuriri pur rusești să fi început să se răspîndească în Europa. Cu totul altfel stau lucrurile în domeniul artei spectacolului, și înainte de toate în cel al scenografiei și costumelor. În această privință, marii artiști ruși în genul lui Roerich, Benois, în parte Iuon și Dobujinski, și, într-o măsură enormă, Bakst, au produs o adevărată revoluție"[31].

Capitolul VI

Paralel cu organizarea „Sezoanelor ruseşti" şi cu participarea activă la ele, „miriskusnicii" şi-au continuat, în anii 1907—1917, munca şi în multe alte domenii. Pînă în 1910, ei au continuat să expună la „Uniunea artiştilor ruşi". Totuşi, o adevărată unitate între „miriskusnici" şi artiştii moscoviţi ce constituiau nucleul „Uniunii" n-a fost pînă la urmă obţinută. Prea erau diferite aspiraţiile creatoare şi tradiţiile „realiştilor simpli, sănătoşi şi cele ale artiştilor uniţi — după expresia lui Serghei Makovski — de «reveria retrospectivistă»"[1], cum a denumit Benois cele două principale grupări din interiorul „Uniunii". „Pacea fragilă" dintre ele a fost definitiv încălcată în anul 1910. Drept pretext au servit „Scrisorile despre artă" publicate de Benois în „Reci" (Graiul), în care analiza expoziţia curentă a „Uniunii", numind „ariergardă" a acestei asociaţii pe reprezentanţii „vechii gărzi" (L. Pasternak, V. Perepletcikov, A. Vasneţov) şi „balast al «Uniunii» în adevăratul sens al cuvîntului" pe Aladjalov, Mamontov, Stepanov, Arhipov[2]. Este adevărat, Benois adăuga totodată că „cel mai şters studiu al acestor artişti conţine totuşi infinit mai multe elemente artistice decît operele aleşilor publicului rus: domnii Krîjiţki, Kondratenko, Kracikovski şi Volkov"[3], dar această rezervă privind supremaţia infinită a „unioniştilor" asupra pictorilor de salon din Pe-

tersburg n-a salvat situaţia. În ceea ce-i privea pe ei şi pe tovarăşii lor, artiştii moscoviţi s-au simţit profund jigniţi. Ei i-au trimis lui Benois o scrisoare semnată de doisprezece membri de vază ai „Uniunii", protestînd faţă de asemenea manifestări în presă împotriva tovarăşilor de asociaţie[4]. Drept urmare, Benois a părăsit „Uniunea artiştilor ruşi". Urmîndu-l, au mai părăsit „Uniunea" Bakst, Bilibin, Braz, Grabar, Kustodiev, Dobujinski, Lansere, Ostroumova-Lebedeva, Roerich, Somov, Serov. S-a luat hotărîrea de a se reînvia „Mir iskusstva". Preşedinte a fost ales Roerich, membrii ai comitetului: Benois, Grabar, iar secretar — Dobujinski.

La începutul anului 1911, la Petersburg, s-a deschis prima expoziţie a asociaţiei „Mir iskusstva". Întemeietorii asociaţiei nu tindeau către caracterul de grup închis. După expresia lui Benois, ei visau ca „expoziţia organizată de «Mir iskusstva» să îmbrăţişeze toate direcţiile şi curentele sub deviza comună a artei şi talentului"[5]. La expoziţie a fost invitat un larg cerc de artişti începînd cu cei de la „Noua societate" pînă la cei de la „Trandafirul albastru", de la „Cununa" şi de la „Valetul de caro". Somov se învecina la expoziţie cu Goncearova, iar Dobujinski cu Sarian. La expoziţie au figurat multe lucrări interesante şi semnificative. Trecînd în revistă expoziţia, Benois a remarcat îndeosebi lucrările lui Sapunov, Sarian, Dobujinski, Kustodiev (*Iarmarocul*), Roerich şi sculptura tînărului Matveev. Şi totuşi, chiar critica de artă favorabilă constata că o autentică „reînviere" n-a avut şi nu poate avea loc întrucît nu poate exista unitate de aspiraţii între „miriskusnicii" fondatori şi reprezentanţii cei mai proeminenţi şi mai talentaţi ai tinerei generaţii. „Noi ţeluri, noi «pămînturi ale făgăduinţei» li s-au deschis artiştilor din generaţia următoare — scria S. Makovski în «Apollon». Foştii colaboratori ai lui Diaghilev au rămas aceiaşi ca oameni de creaţie, ca mari individualităţi izolate şi ca şcoală, dar, ca grupare legată de o concepţie estetică comună, plină de

ardoarea năzuinţelor de cucerire comune, ei se află deja în trecut, într-unul foarte apropiat, desigur, dar totuşi în trecut"[6].

Antagonismul observat de S. Makovski între cei care au întemeiat „Mir iskusstva" şi reprezentanţii noilor curente din pictura rusă n-a încetat să existe nici ulterior. Dacă unii dintre cei care au aderat la asociaţie: B. Anisfeld, Z. Serebriakova, S. Sudeikin, S. Cehonin, G. Harbut, D. Mitrohin erau legaţi, prin anumite laturi ale creaţiei lor, de linia de bază a dezvoltării mişcării „Mir iskusstva", în schimb, K. Petrov-Vodkin, M. Sarian, P. Kuznețov, B. Grigoriev, P. Koncealovski ş.a., erau legaţi de ea numai prin manifestările în comun la expoziţii. „La noi — scria Benois — nu mai venea acum nimeni cu graba cu care veneau în timpul cînd «Mir iskusstva» era, fără îndoială, cea mai înaintată grupare"[7]. El avea dreptate că noua grupare „Mir iskusstva" nu mai era un organism integru ca mai înainte şi nu mai putea să ocupe rolul de îndrumător în pictura rusă, cu toate că maeştrii care o compuneau continuau o activă muncă de creaţie.

* * *

Dacă majoritatea „miriskusnicilor" fondatori (Benois, Bakst, Dobujinski, Lansere) au lucrat, în perioada 1907—1917, mai ales în domeniile decorului de teatru şi al graficii de carte, în schimb, K. A. Somov acordă o atenţie preferenţială picturii şi graficii de şevalet. În arta lui de şevalet din deceniul care a premers revoluţiei, domină în chip vădit două genuri: portretul şi tabloul istoric, tratat ca scenă de gen. Peisajul căruia îi acordase înainte multă atenţie executînd în acest gen multe lucrări excelente în anii 1890 şi în primii ani de după 1900, îi atrage tot mai rar. Se poate spune că el se specializează acum în cele două genuri menţionate. O largă recunoaştere din partea contemporanilor i-a adus lui Somov marea serie de portrete în grafică, printre care un loc central l-au

ocupat imaginile marilor reprezentanți ai intelectualității creatoare — scriitorii și artiștii.

Primul din acest ciclu a fost portretul analizat mai sus, al lui Viaceslav Ivanov (1906, Galeria Tretiakov).

În anul 1907, Somov creează imaginile lui A. A. Blok și E. E. Lansere. Trebuie remarcat că aici Somov renunță în mod hotărît la tradiția artistică pe care se sprijinise în lucrul la portretul lui V. I. Ivanov. În aceste portrete se pot observa mai curînd urme ale studiului îndelungat al portretului francez în creion și sanguină, de la sfîrșitul sec. al XVI-lea și mai ales din sec. al XVII-lea (lucrările lui Dumustien cel Tînăr și Lagnio), deși portretele lui Somov nu sînt cîtuși de puțin imitații. Tradițiile portretului francez în creion sînt prelucrate de Somov pînă la a nu mai putea fi recunoscute. Caracterul imaginii este la el cu totul altul. În portretele lui Blok și Lansere, Somov renunță la amănunte, tinzînd spre un laconism extrem. Redarea figurii pînă la genunchi, cu un gest banal al mîinii, cum se putea vedea în portretul lui V. Ivanov, lasă locul acum imaginii redate pînă la piept (în portretul lui Lansere) și chiar pînă la umeri (în cel al lui Blok). Toate detaliile neesențiale sînt lăsate la o parte. Somov indică parcimonios prin contur doar silueta umerilor și acele detalii ale costumului care sînt inseparabile de profilul celui portretizat: colțurile răsfrînte ale gulerului pe care-l purta totdeauna Bakst și funda de artist purtată în loc de cravată — la Lansere. Contrar laconismului din redarea figurii și costumului, chipul celor portretizați sînt minuțios lucrate și în redarea lor, artistul introduce cîteva accente de culoare care, în portretul lui Blok, au o rezonanță foarte expresivă. Artistul redă cu creioane colorate privirea rece „hibernală" a ochilor albaștri-cenușii ai lui Blok, rozaliul buzelor întredeschise, și cu alb de zinc redă cuta verticală ce-i brăzdează fruntea netedă. Fața lui Blok, încadrată de coama deasă a părului creț, seamănă cu o mască încremenită. Portretul i-a frapat pe contemporani prin asemănarea cu modelul. Mulți au

remarcat şi în viaţa lui Blok „imobilitatea de ceară a trăsăturilor"[8]. Ba, chiar, Viaceslav Ivanov a transpus asta şi în limbaj poetic, în versurile consacrate lui Aleksandr Blok: „privirea fără culoare a ochilor dumnezeesc de pustii"[9].

În acest portret, Somov a ridicat la cotă absolută această imobilitate cadaverică a trăsăturilor şi a lipsit implicit imaginea lui Blok de acea multilateralitate, de acea bogăţie spirituală care constituiau esenţa personalităţii sale. „În realitate — cum scrie pe bună dreptate E. V. Juravliova, cercetătoare a creaţiei lui Somov — Blok era, la 1907, mai complex, mai romantic"[10]. Însuşi Blok recunoştea că deşi portretul îi place, acesta îl „apasă".

Dacă în cel mai bun dintre portretele primului ciclu — în cel al E. M. Martînovei — Somov „a înălţat" modelul, în general destul de comun, la nivelul unui conţinut complex şi profund al imaginii, în schimb, în portretul lui Aleksandr Blok, artistul l-a „coborît", într-o oarecare măsură pe poet pînă la nivelul unui „alexandrin" tipic al epocii dinaintea revoluţiei, reprezentant al unei culturi rafinate dar muribunde. Adevăratul Blok nu intră în schema schiţată de Somov.

Trăsăturile unei răceli spirituale, ale oboselii şi scepticismului sînt introduse de artist în toate portretele ce continuă acest amplu ciclu grafic. Ele apar şi în elegantul portret al lui Lansere, cu privirea indiferentă a ochilor săi acoperiţi parcă de un văl şi în autoportretul în acuarelă redat pînă la genunchi, al unui Somov în redingotă albastră (1909, Galeria Tretiakov), şi în portretul pictat în guaşă al poetului M. A. Kuzmin (1909, Galeria Tretiakov), în care bogăţia gamei coloristice construită pe contrastul dintre faţa de tip oriental brun-gălbuie ca şofranul şi culoarea densă a podiovcii* albastre şi a cravatei roşii-zmeurii, nu ascunde privitorului expresia obosit-ironică a chipului şi a privirii tulburi de sub genele grele. O notă de oboseală şi de condescendenţă se face simţită în

* podiovka = haină bărbătească plisată în talie, purtată în Vechea Rusie (nota trad.).

portretul colorat cu sanghină al lui Fiodor Sologub (1910, Muzeul Institutului de literatură rusă al Academiei de ştiinţe a U.R.S.S.). Poate că se deosebeşte întrucîtva de ele, portretul lui M. V. Dobujinski (1910, Galeria Tretiakov). El este la fel, dacă nu chiar mai „elegant", ca formă decît portretele lui Blok şi Lansere. Silueta figurii este marcată pe hîrtia albă printr-o linie de contur subţire, tranşantă. Deosebit de minuţios este lucrată cu creion de grafit prin folosirea sanghinei, faţa cu trăsături regulate a modelului. În întorsătura şi înclinarea capului, artistul a redat cu multă fineţe solicitudinea, „buna-creştere" a lui Dobujinski care ascultă parcă un interlocutor nevăzut. În privirea ochilor inteligenţi, atenţi, se simte agerimea tipică de artist[11]. Acesta este unicul portret în care se simte mai puţină înstrăinare şi indiferenţă rece faţă de lumea înconjurătoare — însuşiri atît de caracteristice pentru imaginile create de Somov în alte portrete ale ciclului.

Răceala lăuntrică, înstrăinarea imaginilor cresc în proporţii catastrofale în portretele lui Somov din anii 1910. Dovada o fac portretele în creion şi culoare ale lui M. G. Lukianov (1911, Galeria Tretiakov), V. F. Nuvel (1914, Muzeul rus), H. L. Hirshmann (1915, Galeria Tretiakov). Este interesant să remarcăm că toate acestea sînt portrete ale unor vechi şi buni prieteni ai artistului, faţă de care el are o atitudine de cordialitate. Dar aceasta nu se simte de loc în portrete. În cel al lui Nuvel, de pildă, cu care Somov era prieten de pe băncile liceului lui K. I. Mai, artistul este neîndurător de indiferent faţă de model. El „retuşează" deopotrivă de meticulos părul aranjat cu grijă, periuţa mustăţilor tunse, ochii cenuşii şi roşeaţa obrajilor bine raşi. În condiţiile unei abordări la fel de atente şi la fel de indiferente a tuturor detaliilor întregului, faţa celui zugrăvit devine asemănătoare cu un mulaj. Portretul este elegant în exterior, dar extrem de rece, chiar cadaveric. El aminteşte în chip frapant figura de ceară dintr-un panopticum.

Procedeele grafice ale lui Somov devin tot mai uniforme. Absolut cu aceleași procedee de „retuș" rece, el desenează portretul *H. L. Ghirschmann.* Este greu să crezi, privind la acest portret, că Somov a admirat frumusețea și farmecul modelului cu o vioiciune rară la el[12] și că aceasta este aceeași femeie care cu cîțiva ani mai înainte îi inspirase lui Serov o întreagă serie de portrete ce aparțin culmilor creației sale. În portretul lui Somov, sufletul modelului parcă a zburat. El privește și desenează această „femeie excepțional de plăcută" ca pe un obiect neînsuflețit, cu o asemenea indiferență de gheață, încît portretul creează o impresie oarecum de groază[13].

La vremea ei, scria portretelor în creion a lui Somov a atras o apreciere entuziastă din partea lui Benois care scria: „Treptat, din an în an, asemenea «galeriei lui Watts», se constituie o «galerie a lui Somov» și această colecție nearătoasă la vedere, de «căpșoare pe moațe» va spune despre timpul nostru cuvinte la fel de adevărate și de pline de înțeles cum vorbesc desenele lui Holbein despre curtea lui Henric VIII, iar pastelele lui La Tour despre zilele doamnei de Pompadour"[14]. Considerăm că Benois a exagerat întrucîtva importanța seriei lui Somov. Înainte de toate, cercul modelelor sale este prea restrîns pentru a spune „cuvinte pline de înțeles" despre realitate. Este vorba exclusiv despre un cerc al elitei intelectuale. Dar nu în asta rezidă, desigur, esența. În atitudinea lui Somov față de problemele portretizării s-a manifestat acea ambiguitate proprie în general felului său de a percepe lumea, mai cu seamă în ultimul deceniu dinaintea revoluției. O adîncă fisură ar despărți parcă două jumătăți ale naturii sale. Seriozitatea profundă în atitudinea față de creație și un scepticism care-l mistuie; un interes susținut față de realitate și o indiferență obosită — toate astea se îmbină în mod paradoxal la Somov. Acest caracter contradictoriu era nu numai o însușire personală a lui Somov. Ci era propriu pentru o bună parte a intelectualității din acei ani, pătrunse de o cultură rafinată, de o erudiție nemaivăzută, îm-

bibată de intelectualism, dar totodată profund dezamăgită, nemaigăsind mari idealuri, anemică și neputincioasă. Tocmai această parte a intelectualității a făcut să se vorbească despre „alexandrismul" culturii ruse din acea epocă. Acestui cerc îi aparținea majoritatea modelelor lui Somov (V. Ivanov, Kuzmin, Nuvel ș.a.). Și acest mod de a percepe lumea s-a întipărit în seria portretelor grafice ale lui Somov cu o neobișnuită claritate.

Vorbind despre creația portretistică a lui Somov, trebuie neapărat amintite și marile lui portrete de gală datorită cărora artistul devenise celebru, de-acum, într-un altfel de cerc, în cercul comanditarilor burghezi. În anii 1910, Somov pictează în ulei portrete de comandă — *H. L. Ghirschmann* (1910—1911, Muzeul regional maritim „V. V. Arseniev din Vladivostok), *E. P. Nesovaia* (născută Riabușinski, 1910—1911, Galeria Tretiakov), *E. P. Oliv* (născută Haritonenko, 1914, Galeria Tretiakov), *M. D. Karpova* (1913, Galeria de artă din Perm). Cum se poate constata după numele clientelor, acestea erau doamne din foarte bogate familii burgheze. Prima care i-a comandat portretul a fost H. L. Ghirschmann, după care Somov a devenit, „la modă" în Moscova, asupra lui plouînd cu comenzi. Despre asta îi scria cu umor surorii sale: „Dacă aș lucra cu spor, mi-ar fi foarte lesne să cuceresc Moscova, căci mi se propun într-una comenzi și toate de către magnați: 4 mii, 10 mii ș.a.m.d. Mă simt ca în Vulpea și strugurii"[15].

Datorită faptului că Somov a pictat portretele feminine de aparat la Moscova, de unde îi scrie în mod regulat despre viața lui surorii sale, A. A. Somova-Mihailova, la Petersburg, putem să ne facem o idee despre unele momente ale procesului creator al artistului. Somov a lucrat la portretele Nosovei și al H. Ghirschmann mai mult de un an (le-a pictat în paralel). În acest scop, el a venit la Moscova în ianuarie 1910, cum îi comunică surorii sale în scrisoarea din 17 ianuarie: „Dragă Aniutocika, am ajuns cu bine. [Ghirschmann-ii] m-au primit foarte cordial și m-au plasat confortabil într-o

cameră separată, mai izolată. În cursul zilei, am fost cu Ghirschmann la expoziția „Uniunii" care mi s-a părut puțin interesantă, cu excepția p[ortretelor] lui Serov.

Casa lui Gh[irschmann] este mare, veche și plină de lucruri splendide și de antichități, dar nu toate-s valoroase; multe țin de bric-à-brac. Stăpîna casei a stat astăzi toată ziua într-o fermecătoare rochie roz și cu un șal gri cu paiete, costum în care o voi picta cu siguranță. În cursul zilei a venit la noi, la five o'clock, și o altă doamnă ce-mi va fi model, Nosova care s-a dovedit a fi foarte, foarte interesantă pentru pictat. Blondină, slăbuță, palidă la față, orgolioasă și cu o coafură foarte elegantă și de bun gust [. . .]"[16].

Somov a pictat portretul E. Nosovei și pe al H. Ghirschmann foarte conștiincios, chinuit continuu de neîncrederea în sine. „Eu sînt, desigur, deja în chinuri — scrie el peste cîteva zile — și sînt aproape convins că voi eșua în munca mea; ce știam înainte am uitat, iar îndemînare și cunoștințe noi n-am dobîndit! Chiar mă și blestem: ce m-o fi adus la M[osco]va!

Văd că nu-mi stă pur și simplu în puteri să pictez un portret de asemenea proporții. În schimb, aici toți au încredere în mine și-mi tot propun comenzi. Cel de al doilea model al meu [Nosova] este mult mai interesant decît primul — are o față cu totul deosebită. Stă așezată într-o rochie albă de atlaz împodobită cu dantelă neagră și cu colier de mărgean, luat de la Lamanova, la gît cu 4 șiraguri de perle, iar pieptănătura e uluitoare [. . .]

Și eu, ieri, luînd pentru prima oară culorile, am schițat o asemenea mutră, atît de inexactă și de urîtă încît îmi venea să-mi recunosc îndată neputința și să mă retrag pentru totdeauna [. . .] De aceea, și în orele cînd nu lucrez, umblu ros de viermele îndoielii în inimă și sufăr [. . .]"[17].

Nemulțumirea ce-o încearcă față de propria creație răzbate continuu în scrisorile lui Somov. În timpul sejurului la Moscova, el și-a revăzut vechile
 lucrări în colecțiile particulare si la Galeria Tre-

tiakov. „Ieri, am trecut în cursul zilei pe la Matveev, colecționarul de tablouri — îi scrie surorii sale la 22 februarie 1910 — am văzut lucrările mele la el, fapt care m-a întristat; în general și în alte locuri a fost trist să-mi văd lucrările și să constat că aproape tot ce am făcut este imperfect și fără valoare. Simt că va veni în curînd timpul cînd vor înțelege toți asta [...]"[18]. În scrisoarea din 21 martie 1910, Somov se întoarce din nou la această temă „În cursul dimineții am fost la I. A. Morozov să-i văd galeria de tablouri. Noi francezi, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Monet și o întreagă cameră cu frescele lui M. Denis: *Legenda lui Amor și a Psiheei*. Am văzut la el și zece lucrări de-ale mele și am încercat din nou un apăsător sentiment de tristețe: atît de mult mi-au displăcut lucrările mele!"[19]. Și în sfîrșit, despre vizitarea Galeriei Tretiakov la 5 aprilie 1910: „... de ce mă temeam am și avut parte: dama în albastru nu mi-a plăcut ca și toate celelalte lucrări ale mele, cu excepția micului autoportret (este vorba, probabil, de autoportretul în acuarelă din 1903, nota autoarei), de care nu mi-a fost rușine. În general, însă, în galerie sînt foarte multe lucrări excelente"[20].

Către sfîrșitul lucrului la portretele Nosovei și al H. Ghirschmann, este cuprins de o stare de adevărată desperare: „o pînză jalnică, urîtă, pictată fără talent — scrie el despre portretul Nosovei, la 30 decembrie 1910. Zilele trecute i-am propus Nosovei să nu pună acest portret în cont, dar ea a refuzat, m-a consolat și a fost infinit de mărinimoasă"[21]. Același lucru s-a petrecut și cu portretul H. Ghirschmann pe care, nu cu mult înainte de a-l termina, a vrut să-l abandoneze și să înceapă un altul nou, abia l-au convins să nu facă asta[22]. Terminînd, în sfîrșit, portretul H. Ghirschmann în mai 1911, Somov comunică: „[...] mă simt acum ca un elev care a terminat examenul, deși cu nota trei. Acum trei zile am terminat portretul H[enrietei] Leop[oldovna]. Încerc un sentiment foarte plăcut, poți să-ți închipui! Chiar și tristețea care m-a urmărit în ultimele zile pentru pictura mea

slabă, într-un fel am dat-o la o parte [...] unora le place portretul; modelului însuși, de pildă"[23].

Din fragmentele citate mai sus se vede ce atenție enormă acordă Somov, în procesul de pictare a acestor portrete, toaletelor, coafurilor ș.a.m.d. El voia să creeze mari portrete de aparat în tradițiile lui Roselin și Ingres[24]. Dar zbuciumul lui Somov și „tristețea ce-l urmărea" nu erau neîntemeiate. Întreg acest ciclu de portrete nu poate fi considerat o mare reușită a artistului. Acordînd atenția principală redării accesoriilor — atlazului strălucitor al rochiei, jocului de ape al perlei în portretul Nosovei, dantelelor și draperiilor, artistul n-a scos-o la capăt cu imaginea eroinelor sale. Deși chipurile lor reci, admirabile nu pot fi considerate lipsite de semnificație, ele sînt totuși inexpresive și șterse. Spre deosebire de Serov care crease în același timp portrete de gală strălucitoare ca concepție și execuție (îndeosebi portretul P. K. Orlovei, 1911), Somov n-a știut să rezolve problema portretului de aparat. Acest ciclu este remarcabil doar ca intenție, nu și ca execuție artistică.

Prietenii lui Somov întru „Mir iskusstva" nu și-au făcut iluzii în privința calității acestor opere. „Mă tem să mă duc să văd portretul Henrietei făcut de Somov — îi scrie Grabar, din Moscova, lui Benois — ca de moarte mă tem, fiindcă am auzit că este și mai slab decît al Nosovei iar acela este insuportabil, după părerea mea de diletant"[25]. Într-o altă scrisoare, Grabar scrie cu triștețe despre succesul pînzelor lui Somov în mediul burgheziei moscovite: „La Moscova se vorbește foarte mult, în cercurile mecenaților și snobilor, despre faptul că, în sfîrșit, există un *pendant* la *Dama în albastru*, acesta fiind *Dama în roșu*[26]. A. V. Morozov, la comanda căruia aceasta a fost pictată, a lăsat-o, se spune, prin testament, Tretiakovului, cu condiția păstrării ei într-o sală separată, ca aceea în care se află *Venus de Milo*, «La salle de la dame en rouge». Chipurile, iată ce bucurie că, în sfîrșit, Somov s-a ajuns, că el este «în genul lui Aivazovski» dar și ce mare nenorocire! Această *Damă*

în roşu este incomparabil mai slabă nu numai decît Nosova, dar şi decît frumoasa Henrietta. Aş fi vrut să intru în pămînt cînd am văzut-o. Nimeni nu observă aceasta şi slavă domnului, ce bucurie, dar ce nenorocire este totuşi că nimeni nu înţelege nimic! Nu eu voi fi desigur cel care să-i determin pe aceşti oameni să-şi schimbe convingerea şi să-l cobor pe Somov în ochii lor. Să-l detronăm nu, dar ceva, după mine, trebuie să întreprindem pentru a-l ajuta cumva [...] Cred că tocmai acum ar fi cît se poate de binevenită monografia lui"[27].

Dama în roşu pomenită de Grabar (intitulată şi „Scrisoare de dragoste") aminteşte în adevăr oarecum, din punctul de vedere al compoziţiei, *Dama în albastru*. Şi într-una şi în alta, pe fundalul unui vechi parc cu figuri în depărtare, vedem în prim plan imaginea redată pînă la genunchi a unei tinere femei întoarsă către privitor. Dar tocmai datorită únei oarecare asemănări formale a compoziţiei, sare în ochi lipsa de asemănare în privinţa concepţiei imaginii; deosebit de evidentă este evoluţia parcursă de Somov în vreo zece-doisprezece ani.

În *Dama în roşu* nu-i nici urmă din profunzimea şi consistenţa imaginii care caracterizau *Dama în albastru*, din felul bine gîndit al compoziţiei, doar înşelător simple, care permitea portretului, artistei E. M. Martînova, să devină aproape simbolul dacă nu al unei întregi generaţii, cel puţin al unei însemnate părţi din societatea rusă de la sfîrşitul veacului. Cu toate accesoriile romantismului, *Dama în albastru* era, cum s-a arătat la momentul oportun, o imagine profund contemporană. *Dama în roşu*, în schimb, apartine, în esenţă, categoriei „scenelor galante", pictate din abundenţă de Somov la sfîrşitul primului deceniu şi la începutul celui de-al doilea. Nu degeaba lucrul cel mai amuzant în tablou nu este atît imaginea tinerei femei din primul plan, în rochia ei somptuoasă cu panglici şi ruşe, cu pene de struţ şi pieptănătura înaltă, cît imaginea jocului de artificii în planul din fund al tabloului, unde pe fundalul unei vîl-

vătăi fumegînde se conturează frunzişul copacilor şi siluetele bizare de cavaleri şi de dame. Treptat, din creaţia lui Somov se volatilizează în mod fatal conţinutul şi rămîne numai măiestria rece din redarea „sărbătorilor galante".

Este interesant de remarcat că tocmai în această perioadă de profundă criză, artistul dobîndeşte recunoaşterea oficială. La 28 octombrie 1913, „pentru notorietate pe tărîm artistic", el a fost ales academician[28].

Criza creatoare a lui Somov de la începutul deceniului doi s-a manifestat nu numai în arta lui portretistică. Simptomele, deşi nu cu violenţă şi nu catastrofale, pot fi observate şi în genul lui preferat, cel istoric, tratat ca scena de gen, în „damele" şi în scenele „serbărilor galante".

Pe Somov îl numeau „cîntăreţ al curcubeelor şi săruturilor"[29]. În acest sens, este caracteristic tabloul său *Sărutul luat în derîdere* (1908, Muzeul rus). El are importanţa unei adevărate etape în creaţia lui Somov, întrucît se află pe linia de demarcaţie a două tendinţe din pictura sa. În tablou, există încă multe lucruri apropiate de pictura sa de la sfîrşitul anilor 1890 şi din primii ani ai secolului următor, cînd Somov, retrăind natura viguros şi cu acuitate, a redat ba frunzişul umezit de ploaia care tocmai a trecut, strălucitor datorită soarelui ce se arăta de după norii care se îndepărtau, ba umbrele norilor ce alunecau pe lunca verde, ba curcubeul strălucind voios deasupra crîngurilor, ba umbrele liliachii ale amurgului ce se lasă peste pămîntul ostenit. Un astfel de sentiment spontan faţă de natură se mai simte încă în *Sărutul luat în derîdere* în care Somov reda un colţ dintr-un parc spălat de ploaie, într-o zi caldă şi însorită. Razele soarelui joacă pe pietrişul aleii, roşu şi umezit de ploaia care a trecut, şi străpung frunzişul des la copacilor. Deasupra poienii pe care se văd mici figuri jucînd „Volant"*, a apărut, pe cer, curcubeul. Pe fundalul acestui peisaj de parc

* Un joc în genul badmintonului actual. (nota trad.)

se consumă o simplă scenetă galantă: un cavaler și o damă în costume de la sfîrșitul sec. al XVIII-lea se îmbrățișează pe o bancă, iar din verdeața boschetului îi urmărește cu privirea, rîzînd, o altă pereche. Ca proporții, figurile nu ocupă un loc important în tablou, principala atenție fiind acordată peisajului.

Și numai privind cu atenție, poți vedea cît este de teatral tot ce a zugrăvit aici Somov. Tabloul a fost construit ca o scenă de teatru. În avanscenă, subliniată de grilaj, are loc acțiunea. Spărtura făcută în verdeață, în partea stîngă, servește parcă pentru intrarea și ieșirea actorilor, iar în adîncime, peisajul seamănă cu un fundal de teatru desenat. Întregul tablou este construit în mod rațional, ca o mizanscenă repetată de regizor. Aici nu este loc pentru un sentiment viu și profund. Pasiunile sînt aici artificiale ca într-o comedie poznașă.

Ca urmare a acestei lucrări, trecerea lui Somov, în anii următori, la zugrăvirea serbărilor nocturne la lumina artificială a jocurilor de artificii apare pe deplin logică. Tendințele de teatralizare, artificiozitatea celor ce se întîmplă se accentuează în mod vădit în creația artistului.

Una dintre lucrările cele mai bune, din punct de vedere al calității, în tot acest ciclu, este guașa *Arlechinul și dama* (1912, Galeria Tretiakov; o variantă din același an, la Muzeul rus). Concepția artistică a lui Somov dobîndește aici o desăvîrșire deosebită. Întreaga construcție a tabloului imită cu franchețe o scenă de teatru. Cele două personaje principale sînt amplasate în primul plan, în centrul tabloului, cu fața spre privitor, ca actorii comediei lui Marivaux, purtînd un dialog; figurile din adîncimea tabloului se aseamănă cu personajele secundare. Copacii sînt luminați de lumina neverosimilă a focului de artificii, asemenea unor reflectoare din teatru, iar bazinul din care o parte se vede în primul plan, te duce cu gîndul la fosa orchestrei. Chiar și unghiul de observare asupra personajelor acțiunii, de jos în sus, pare acela al spectacolului din sala de teatru. Artistul admiră

această mascaradă pestriță, în care arlechinul încovoiat, în veșmîntul său făcut din petice roșii, galbene și albastre îmbrățișează fandosindu-se dama cu malacov, această mascaradă în care ard parcă trandafirii roșii, iar pe cer se risipesc steluțele jocului festiv de artificii. Pentru Somov, această lume înșelătoare de fantome, cu existența lor efemeră este mai vie decît realitatea.

Cine este la fîntînă
În suava ceață sură?
A cui e șoapta, suspinul?
A cui e șoapta, suspinul?
Seara doar apar turbane
Și în grote mușchiu-i fals

Un iz dulce-i în răzoare;
Pe-Arlechin la dezmierdare;
Colombina îl îmbie.
Lume dulce de mistere,
Aș dori să-mi ardă vie
Arcada de curcubee
(„Bal mascat")[30]

Ciclul „Săruturilor luate în derîdere", al „Jocurilor de artificii", al „Arlechinilor și damelor" din anii 1908—1912, își găsește analogie în versurile din același timp ale poetului M. A. Kuzmin, al cărui portret, cum am arătat mai sus, a fost pictat de Somov în anul 1909.

După *Arlechinul și dama*, Somov încearcă să picteze un tablou din viața contemporană — *În pădure* (1914, Muzeul rus) și suferă un eșec crunt. Prin formatul său (114×142 cm), tabloul este neobișnuit pentru Somov. În el este zugrăvită o pereche de îndrăgostiți în costume contemporane în mijlocul unei păduri de brazi. Formatul mare al tabloului intră în contradicție cu dimensiunile figurilor, iar caracterul picturii în zugrăvirea copacilor — cu procedeele folosite în pictarea oamenilor. În afară de aceasta, erotismul figurilor încovoiate în contrast cu pădurea „naturală" produce o impresie deosebit de neplăcută.

Remarcînd nereușita tabloului *În pădure*, cri-
 tica contemporană l-a primit pe bună dreptate pe

acesta ca pe un simptom al crizei în care intrase „Mir iskusstva"[31].

Ulterior, Somov n-a mai reuşit să iasă din această criză. Tablourile lui din a doua jumătate a deceniului al doilea şi de la începutul celui următor, cum sînt *Vara* (1919, din colecţia lui F. F. Nothaft), *Peisaj cu curcubeu*, *Dimineaţă de vară*[32] (1920, ambele în Muzeul rus) se remarcă prin redarea minuţioasă a detaliilor pînă la ultima frunză a copacilor, printr-o oarecare ariditate şi răceală.

În anii 1907—1917, Somov lucrează mai puţin decît înainte în domeniul prezentării grafice a cărţii. În această privinţă trebuie remarcat că stilul graficii lui de carte se schimbă vizibil. Dacă se compară cele mai importante lucrări ale sale din perioada ce a urmat primei revoluţii ruse, ca, de pildă, coperta pentru „Teatrul" lui A. Blok (1907, Galeria Tretiakov) sau frontispiciul la culegerea de versuri a lui Viaceslav Ivanov „Cor ardens" (1907, tot la Galeria Tretiakov), cu lucrările de la sfîrşitul anilor '90 şi din primii ani ai secolului al XX-lea, cum sînt coperţile revistei „Mir Iskusstva" (1900) sau almanahului „Florile nordului" (1901), se poate constata o deosebire esenţială. În lucrările timpurii, un rol însemnat era rezervat însăşi suprafeţei albe a paginii care era încadrată de obicei cu o ghirlandă de flori sau cu o cunună în care erau împletite panglici sau şiraguri de perle. Uneori, în ghirlandă, de obicei deasupra, se introducea un medalion cu o siluetă sau figuri decorative. Întregul desen era executat cu o linie subţire de contur şi, uneori, în mod foarte delicat, cu o acuarelă transparentă, fină era introdusă şi culoarea, ca de pildă în clopoţeii albaştri ai almanahului „Florile nordului". În centrul cîmpului alb al paginii era plasat titlul. Cu totul altfel este concepută prezentarea cărţii „Teatrul" lui Blok ca şi cea a culegerii de versuri a lui V. I. Ivanov. Cîmpul alb lipseşte cu desăvîrşire. Întreaga pagină a coperţii pentru „Teatru" este umplută cu figuri mari printre care vedem şi moartea — un schelet în văl de doliu, şi două dame cu măşti, zîmbind miste-

rios, şi un tînăr nud — Eros, cu aripi la spate şi tolba în mînă, şi un satir sau poate un diavol dezgustător cu cornițe, acoperit de lînă. Acuarela care acoperă figurile devine compactă şi densă. În colorit predomină îmbinarea de negru, roşu şi galben — culori nefolosite deloc mai înainte de Somov, în grafica de carte.

Caracterul personajelor de pe coperta lui Somov la dramele lirice ale lui Blok în care erau tipărite „Baraca de bîlci", „Regele în piaţă" şi „Necunoscuta" nu este legat de fapt nici cu conţinutul nici cu caracterul poeziei lui Blok.

Culorile dense, compacte predomină şi în prezentarea grafică a volumului „Cor ardens" în care, între draperii somptuoase, pe un altar împresurat de trandafiri cenuşii, arde o inimă. Caracterul prezentării grafice a lui Somov distonează în mod hotărît, aproape demonstrativ, cu poezia inspirată a lui Blok şi a lui Viaceslav Ivanov.

Somov a lucrat mai mult de zece ani la „Cartea marchizei" a cărei primă ediţie a apărut încă din 1908 la München, în limba germană, iar ultima în editura Golike şi Wilborg din Petrograd, în anul 1918, în limba franceză, cantitatea textului şi ilustraţiilor fiind în această ediţie simplificată. Ediţia este consacrată în întregime temei erotice care l-a atras totdeauna pe Somov şi pe care el, potrivit mărturiei lui Iaremici, o considera una dintre cele mai importante în arta universală. Ediţia din 1918 este cu mult superioară din punctul de vedere al calităţii artistice. În multe ilustraţii care erau date în prima ediţie în alb-negru, a fost introdusă culoarea. Au fost adăugate şi desene în pagină şi viniete pentru fragmente şi versuri separate.

Cu toate că în ediţia din 1918 erau date exclusiv texte din poeţi şi scriitori francezi din sec. al XVIII-lea, pe teme erotice, caracterul desenelor lui Somov, cu umorul lor niţel greoi şi pe alocuri cu o erotică grosolană, este mai aproape de grafica germană, dar nu de cea din sec. al XVIII-lea, ci mai degrabă de cea a cercului din jurul revistei
287 müncheneze „Simplizissimus". Este interesant de

observat, în legătură cu aceasta, că multe desene pregătitoare pentru „Cartea marchizei" păstrate, parțial, la Secția de desen a Muzeului rus sînt mult mai fine, mai elegante, mai expresive, prin linia lor nervoasă de contur, decît variantele definitive reproduse în carte. În întregul ei, „Cartea marchizei", cu toată munca enormă de mai mulți ani, depusă de Somov, produce o impresie tristă. Textele din Choderlos de Laclos, Voltaire, Réstif de la Bretonne, Parny și din alți francezi din sec. al XVIII-lea care au fost reproduse în ea amintesc vrînd nevrînd grafica contemporană a lui Debucour, Moreau cel Tînăr și a altor maeștri a căror măiestrie și gust vădite chiar în redarea scenelor galante, ne obligă să facem o comparație în defavoarea lui Somov. Este îndoielnic că ilustrațiile pentru „Cartea marchizei" ar putea fi considerate printre cele mai bune opere ale maestrului. Criza care a cuprins arta lui de șevalet în anii 1910 a marcat, fără îndoială, și grafica lui de carte.

Spre deosebire de creația lui Somov, cea a lui Benois, din anii 1907—1917, a fost multilaterală. Pe lîngă munca intensă depusă în teatru, Benois s-a ocupat și cu pictura de șevalet, ilustrația de carte, a executat proiecte monumental-decorative, desfășurînd o activitate fructuoasă și ca istoric și critic de artă.

Lucrările de șevalet nu mai ocupă în creația lui Benois locul atît de important pe care-l ocupase în perioada anterioară. Poate fi remarcat doar ciclul numeros al tablourilor pentru seria școlară e editorului I. N. Knebel „Istoria rusă în imagini" la care artistul, împreună cu Serov, Dobujinski și Lansere, a lucrat în anii 1907—1910. Benois și-a asumat seria de tablouri din istoria secolului al XVIII-lea îndrăgit de el. Au fost pictate în acuarelă și guașă *Paradă în timpul lui Pavel I* (1907), *În cartierul nemțesc* (1909), *Petru I în Grădina de vară* (1910), *Stradă din Petersburg în vremea lui Petru I*, *Tabăra lui Suvorov* (1910), *Ieșirea Ecate-*

rinei la palatul din Ţarskoe Selo (1907), *Dimineaţa moşierului* (1909). Seria avea menirea să ofere nu numai o imagine artistică, ci şi un autentic material didactic.

Spre deosebire de mulţi tovarăşi ai săi care au neglijat acest aspect, Benois i-a acordat multă atenţie. Tablourile lui au înainte de toate importanţă instructivă. Fiind un admirabil cunoscător nu numai al artei ruse din secolul al XVIII-lea, dar şi al arhitecturii, al vieţii, al costumului, Benois şi-a saturat tablourile cu amănunte. În acest sens, tablourile lui şcolare sînt o comoară de cunoştinţe. Fără a face prea multă teorie, dă o povestire amănunţită despre un episod sau altul, populîndu-şi tablourile cu zeci de personaje, desenînd toate detaliile ambianţei. Talentul pedagogic al lui Benois s-a afirmat aici în sensul cel mai direct al cuvîntului. Delectînd, el instruieşte totodată. Se poate ca în aceste condiţii, cu excepţia *Paradei în timpul lui Pavel* I şi, parţial a *Străzii din Petersburg în timpul lui Petru I*, tablourile lui să fi pierdut ceva sub aspectul rezolvării pur artistice, dar e cazul să presupunem că Benois a acceptat conştient acest sacrificiu.

Sub aspect artistic, cea mai bună lucrare a ciclului este *Parada în timpul lui Pavel I* (Muzeul rus). Laturile narative şi decorative se menţin aici într-un echilibru armonios. Benois foloseşte cu multă parcimonie culoarea, dar acest fapt nu face decît să potenţeze expresivitatea tabloului.

Sub cerul gri-plumburiu, sub fulgii de zăpadă care cad, pe fundalul roşu-purpuriu al palatului Mihailovski — edificiu pe atunci încă în construcţie — în piaţa Conetabilului, acoperită de zăpadă se conturează clar figurile mărunte ale soldaţilor şi ofiţerilor ce mărşăluesc în mundirele verzi-roşii ale regimentului Preobrajenski. Tabloul nu este încărcat cu amănunte. Siluetele firave redau dintr-odată atmosfera cazonă introdusă de ţarul Pavel Petrovici care este înfăţişat călare. Tot în această atmosferă de muştru îl introduc pe privitor şi barierele din primul plan care potenţează totodată nota decorativă a tabloului.

După această serie, Benois părăsește pentru mult timp pictura istorică acaparat total de „Baletele ruse" și de munca la Teatrul de Artă.

Despre spectacolele „Sezoanelor rusești" am vorbit mai înainte. Cu Teatrul de Artă activitatea lui Benois a fost legată din 1912 pînă în 1915, munca lui, ca și în „Baletele ruse", nelimitîndu-se la scenografie și costume; el a participat la realizarea acestor spectacole și ca regizor sau regizor secund al lui K. S. Stanislavski[33]. Repertoriul pieselor corespundea pe deplin vechilor simpatii ale lui Benois pentru Franța secolului al XVII-lea („Tartuffe" al lui Molière, 1912, spectacol nerealizat, „Bolnavul închipuit" și „Căsătorie silită" de același, puse în scenă în 1913), pentru Italia secolului al XVIII-lea („Hangița" de Goldoni, 1914) și, în sfîrșit pentru Pușkin, iubit de toți „miriskusnicii" („Banchet în timpul ciumei", „Mozart și Salieri" și „Oaspetele de piatră, 1915). Decorurile și costumele realizate de Benois au fost splendide. Se părea că erudiția lui istorico-artistică neasemuită, combinată cu darul de a improviza, cu fantezia îndrăzneață și cu darul de a potența efectele vor asigura obținerea unor succese răsunătoare. Dar nu s-a întîmplat așa. În ciuda admirației conducătorilor Teatrului de Artă pentru personalitatea și talentul lui Benois, în ciuda simpatiei actorilor pentru el, o sudură perfectă între concepția regizorală, jocul actoricesc și scenografie nu s-a putut realiza. Discrepanța s-a accentuat în mod consecvent de la spectacol la spectacol pînă cînd, în sfîrșit, a atins o asemenea profunzime încît spectacolul pușkinian, chiar și după opinia celei mai binevoitoare critici, s-a terminat printr-un fiasco. „Fundalul a înghițit acțiunea — remarcau cronicarii; artistul Benois l-a eclipsat pe regizorul Benois și odată cu el și colectivul actoricesc de prima clasă de la MHT*"[34]. Schițele de decor și de costume create de Benois pentru spectacolele amintite de la Teatrul de Artă aparțin celor mai bune opere ale sale și, în privința calității artistice, ele

---

* Teatrul de artă din Moscova (nota trad.)

depăşesc, în unele cazuri, schiţele mai puţin libere şi desăvîrşite sub aspect pictural pentru „Pavilionul Armidei" şi pentru „Petruşka".

Cu toată gama variată a realizărilor creatoare ale lui Benois în perioada analizată, el continuă în acest timp să lucreze la ilustrarea poetului îndrăgit al „miriskusnicilor" — A. S. Puşkin. Astfel, în anul 1911, a fost editată „Dama de pică", bogat ilustrată de Benois.

În afară de frontispicii şi de vinietele finale pentru diferite capitole ale „Damei de pică" şi pe lîngă ilustraţiile din text (cîte una de fiecare capitol), Benois a înzestrat cu ilustraţii şi epigrafele. Este spirituală, de pildă, ilustraţia la epigraful primului capitol, în care artistul a folosit motivul unei cărţi de joc, dar a zugrăvit sus o tînără femeie înfloritoare cu un trandafir, iar jos — o bătrînă, ţinînd o rămurică desfrunzită şi ţepoasă. În ansamblu, ilustraţiile la „Dama de pică" nu se ridică la nivelul ciclului de ilustraţii al lui Benois pentru „Călăreţul de aramă". Veşmîntul grafic al „Damei de pică" ne apare foarte încărcat şi oarecum greoi pentru „farmecul frust" al textului puşkinian.

Ultima mare lucrare a lui Benois înainte de revoluţie au constituit-o proiectele unor panouri decorative pentru Gara Kazan din Moscova. La această lucrare au luat parte mai mulţi „miriskusnici": Lansere, Kustodiev, Dobujinski şi Serebriakova. Benois a executat o mulţime de schiţe pentru plafoane şi pentru panourile *Europa* şi *Asia*, în rezolvarea cărora s-a bizuit pe imagini ale picturii monumental-decorative veneţiene din sec. XVI—XVIII şi cel mai mult pe cele ale preferatului său, Tiepolo. Aceste proiecte n-au fost realizate.

O parte amplă şi importantă din activitatea lui Benois ocupă munca lui de istoric şi critic de artă. Din deceniul dinaintea revoluţiei datează o serie dintre cele mai mari lucrări ale sale printre care trebuie menţionată, înainte de toate, „Istoria picturii din toate timpurile" editată în fascicule în cursul anilor 1912—1917 şi dusă pînă în secolul

al XVIII-lea. Această lucrare cuprinde un vast material faptic și ilustrativ. Chiar și în prezent, deși concepția ei și multe date s-au perimat, „Istoria" lui Benois prezintă interes datorită admirabilului material ilustrativ precum și subtilelor intuiții ale autorului. La timpul ei, această ediție a însemnat un mare eveniment cultural.

Un eveniment a fost și tipărirea în 1910 a unei lucrări capitale despre arta rusă, pregătită îndelung și intitulată „Țarskoe Selo în timpul domniei împărătesei Elisaveta Petrovna", într-o superbă ediție realizată sub îngrijirea lui Benois și cu prezentarea grafică a lui Somov și Lansere.

Un rol nu mai puțin important a jucat Benois și în calitate de critic de artă. În anii 1907—1908, el își publică cu regularitate cronicile în „Hebdomadarul moscovit", iar cu începere din toamna lui 1908, începe să colaboreze la revista „Reci" (Graiul) din Petersburg, unde, în paralel cu Kornei Ciukovski, care semna foiletoane literare săptămînale, publică în fiecare săptămînă, la rubrica „Scrisori despre artă", articole la ordinea zilei despre viața artistică.

Diapazonul intereselor lui Benois este foarte larg: de la ridicarea monumentului lui Aleksandru III de către P. Trubețkoi pînă la caracterizarea expoziției de *lubok* (gravură populară — n. trad), de la „Baletele ruse" pînă la expoziția cercului feminin, de la noile puneri în scenă ale Teatrului de Artă pînă la cinematograf. El reușește să facă un tur de orizont al tuturor expozițiilor, al tuturor evenimentelor artistice cît de cît importante. Trebuie remarcat că „Scrisorile despre artă" ale lui Benois nu numai că au răspuns la unele sau altele din evenimentele vieții artistice, dar au și fost, toate, subordonate unor anumite idei fundamentale care-l frămîntau, cu privire la situația și sarcinile artei în Rusia. Despre aceste idei ne formăm o părere citind articolul „Trecerea în revistă a vieții artistice", apărut în numărul de Anul Nou al ziarului pe 1909[35].

O teză importantă din articolul respectiv al lui Benois, repetată apoi cu o neobișnuită perseverență

de-a lungul unui şir de ani, a fost constatarea decăderii gustului artistic al publicului consumator de artă.

În altă ordine de idei, Benois critică incisiv activitatea Academiei de arte şi pe cea a Societăţii pentru protejarea artelor. După părerea lui, Academia „nu te învaţă nimic", cumpără la expoziţii „tot ce este mai urît şi mai jalnic", îşi „alege ca membri numai artişti lipsiţi de har şi ignoranţi" şi „nu editează nimic".

În finalul articolului, Benois analizează activitatea muzeelor şi achiziţiilor făcute de ele, comentează expoziţiile anului expirat (1908) remarcînd în mod deosebit Salonul revistei „Zolotoe runo" care a făcut cunoştinţă publicului cu ultimele curente ale picturii franceze, prezicînd că „această expoziţie va exercita probabil o influenţă covîrşitoare asupra tineretului" (ceea ce, cum se ştie, s-a întîmplat întocmai).

În încheiere, Benois aminteşte cele mai importante opere ale anului 1908, evidenţiind în mod deosebit operele lui Serov (*Petru I* şi *Portretul Henriettei Ghirschmann*), pe cele ale lui Somov, schiţele pentru teatru ale lui Dobujinski, decorurile lui Bakst pentru „Salomeea", decorurile lui Golovin pentru „Boris Godunov" şi „Carmen" ş.a.

Ne-am oprit asupra articolului citat al lui Benois pentru că, într-o oarecare măsură, el poate fi considerat programatic. În el sînt abordate aproape toate problemele care, sub un unghi de vedere sau altul, au fost atinse de Benois mai tîrziu în articole ce păreau a fi consacrate unor fenomene particulare.

Înainte de toate este vorba de caracterul haotic, după părerea lui Benois, al căutărilor artistice şi, legate de aceasta, despre necesitatea reunirii forţelor artistice. Apoi lupta cu Academia de artă care, potrivit expresiei lui Benois, şi-a trăit traiul şi e „inutilă".

Tot acest complex de probleme a fost dezbătut de Benois în cunoscutul lui discurs „Ce ar putea să fie Academia de Artă?"[36], ţinut la Congresul naţional al artiştilor în anul 1912.

Al doilea cerc de probleme este legat de necesitatea creşterii gustului artistic al publicului, iar mai pe larg — de iniţierea acestui public în adevărata cultură, şi nu în acel surogat în care l-au educat revistele ilustrate. Patosul principal al multor articole ale lui Benois este pus în slujba propagării culturii, a iniţierii cititorilor în cultura adevărată. Unul dintre articolele cele mai emoţionante este „Arta pentru proletari"[37] în care el susţine cu căldură organizarea cu scop instructiv, a excursiilor peste hotare ale învăţătorilor şi, în general ale intelectualilor cu mijloace materiale modeste.

Articolele lui Aleksandr Benois se pot citi şi acum cu interes şi aprecierile date de el multor fenomene nu s-au învechit cîtuşi de puţin.

* * *

Perioada 1907—1917 a fost deosebit de rodnică pentru Bakst. Cum s-a arătat mai sus, tocmai în această perioadă el îşi găseşte calea ca strălucit scenograf, creînd pentru antrepriza lui Diaghilev cele mai bune lucrări ale sale.

Dar la începutul perioadei respective, încă înainte de „Sezoanele ruseşti" de la Paris, el pictează tabloul de şevalet *Terror antiquus*, (1908, Muzeul rus), care a dat naştere la ecouri entuziaste din partea scriitorilor-simbolişti. Viaceslav Ivanov şi Maksimilian Voloşin i-au consacrat mari articole. I-a captivat, pe semne, caracterul programatic al tabloului.

În pînza lui Bakst este înfăţişată o suprafaţă stîncoasă inundată de valurile mării, la lumina fulgerelor. Pe fondul acestui peisaj, în primul plan, este zugrăvită o statuie arhaică a unei zeiţe ce zîmbeşte misterios, cu un porumbel în mînă. Tabloul poate fi înţeles ca o interpretare picturală a vechiului adaggio potrivit căreia „Arta-i eternă, viaţa-i scurtă". Piere o veche civilizaţie şi rămîne, domnind peste lume, numai frumosul.

Spre deosebire de poeţii-simbolişti prieteni cu Bakst, artiştii au primit cu destulă răceală tabloul.

Părerea lor a exprimat-o Benois într-un articol curent, „Încă o dată despre Salon", publicat în ziarul „Reci" din 11 (22) februarie 1909, în care îi reproşează lui Bakst că face „pe grozavul". În adevăr, pînza lui Bakst, aproape monocromă, se distinge printr-o oarecare ariditate şi accent pe raţiune, însuşiri atît de depărtate de lucrările lui pentru teatru.

Principala sferă a creaţiei lui E. E. Lansere în perioada analizată a fost grafica de carte. Nu întîmplător, la „adunarea" organizată de „Mir iskusstva" în anul 1911, cînd a avut loc prima expoziţie şi „miriskusnicii" s-au străduit să nu se facă de ruşine, Lansere a expus numai lucrări din domeniul prezentării grafice a cărţii (ilustraţii pentru versurile miticei Cerubina de Gabriak)[38].

Şi în anii următori, Lansere lucrează mult în domeniul graficii de carte. Locul central în sfera lui de activitate aparţine fără îndoială prezentării artistice şi ilustrării povestirii lui L. N. Tolstoi „Hadji-Murat" (prima ediţie a apărut în 1916, iar a doua, în 1918). Această carte dezvăluie cu toată claritatea principiilor urmate de „miriskusnici" în grafica de carte şi de aceea merită o analiză specială.

Lansere a abordat munca la ilustrarea povestirii lui Tolstoi cu cea mai mare răspundere. În acest scop el a călătorit în Caucaz, a desenat peisaje, tipuri de munteni, locuinţe, obiecte de uz casnic şi arme. Toate acestea au contribuit neîndoielnic la redarea excepţional de verosimilă a unui material ce părea a fi cu totul neobişnuit pentru un artist de la „Mir iskusstva". Mai mult decît atît, Lansere s-a pătruns atît de mult de spiritul caucazian, dacă ne putem exprima astfel, încît ilustraţiile cu imagini de munteni, bunăoară a lui Hadji-Murat însuşi şi a lui Şamil, cu armele lor, depăşesc fără îndoială, prin expresivitate, imaginile personajelor ruseşti şi chiar pe aceea a Petersburgului atît de drag lui Lansere, văzut dinspre Piaţa palatului, şi extins pe două pagini — 102—103 (aici ca şi mai departe, trimiterile se fac la ediţia din 1916).

În prezentarea grafică a lui „Hadji-Murat", Lansere foloseşte şi ilustraţii în text, parţial în culori, şi viniete, pentru diferite capitole şi plasează imaginile, în majoritate portrete ale personajelor, în text. O parte din viniete sînt realizate sub forma unui ornament vegetal. Aşa, de pildă, vinieta la „Prologul" în care Tolstoi vorbeşte despre un buchet de cîmp şi despre o tufă de scaieţi plini de vitalitate, este desenată sub forma unor flori de cîmp risipite printre care se observă trifoiul şi sîngele voinicului. Multe viniete au caracterul unor scene cu subiecte distincte, de genul scenei înfăţişînd jocul de cărţi de la tînărul Voronţov, cînd soseşte pentru prima oară vestea despre trecerea lui Hadji-Murat la ruşi (capitolul III p. 16) sau prînzul de gală la lumina lumînărilor, la bătrînul guvernator general al Caucazului, M. S. Voronţov (capit. IX. p. 54). Deosebit de reuşite sînt vinietele color hors-text, înfăţişînd imaginea munţilor, bătînd în albastru-închis, după asfinţitul soarelui (capit. IV. p. 22), cu stîncile galbene îngrămădite, la poalele cărora, micile figuri ale călăreţilor din partea stîngă par minuscule ca nişte muşte (capit. XI, p. 70).

Imaginile şi momentele deosebit de importante din conţinutul povestirii, Lansere le marchează prin ilustraţii color lipite în text şi închise într-o ramă tipărită.

Celor mai bune dintre ele le aparţine, fără îndoială, prima imagine — „Hadji-Murat coboară din munţi", în care este admirabil redată mişcarea călăreţilor cu steagul, în frunte cu Hadji-Murat pe un cal murg, pe fundalul munţilor acoperiţi cu o verdeaţă ca de smarald şi cu ceaţa alb-lăptoasă care pluteşte în vale. Construirea acestei compoziţii în care figurile călăreţilor sînt deplasate spre stînga, în timp ce spre dreapta se deschid depărtările, coloritul ei vesel, „primăvăratec" (deşi acţiunea are loc în noiembrie, 1851) conferă imaginii un ton aproape radios, în concordanţă, parcă, cu speranţele lui Hadji-Murat, de la începutul povestirii.

Cu totul altfel se compune o altă ilustrație din text, care poate fi, de asemenea, considerată printre cele mai reușite din carte (la începutul capitolului XIX). În ea este redată întoarcerea lui Șamil în aulul Vedeno, după luptă. Prin însăși plasarea călăreților înghesuiți unul în altul, Lansere redă senzația de îngustime a ulicioarei din aulul de munte. Printre miurizii călărind ca niște djighiți și trăgînd focuri în aer, merge posomorît, cufundat în gînduri, sub flamura verde, Samil cu o barbă roșcată. Coloritul acestei ilustrații aglomerate cu figuri, se bazează pe combinația de brunuri, albastruri și tonuri gri-verzui.

Posedînd rare calități, chiar excepționale pentru grafica de carte tip „Mir iskusstva", în sensul rezolvării imaginii, munca lui Lansere la „Hadji-Murat" conține totuși în ceea ce privește principiile prezentării grafice a cărții, atît virtuțile, cît și neajunsurile graficii de carte specifice pentru „Mir iskusstva".

Ea rămîne totuși, după expresia potrivită a lui A. A. Sidorov, „o artă în carte". Lansere n-a reușit să obțină unitatea deplină dintre text, albituri, viniete și ilustrații. În cazul de față nu s-a ajuns la cartea ca obiect de artă".

Al doilea domeniu care l-a atras pe Lansere în această perioadă a fost cel al picturii monumentale. În 1911, el pictează plafonul și o friză în vila bogătașului moscovit G. G. Tarasov, pe tema „Istoria lui Perseu" (schițele în acuarelă, la Galeria Tretiakov). În aceste picturi murale, Lansere se depărtează de frescele barocului. Mișcarea impetuoasă, contrastele de clarobscur, siluetele complicate și bizare ale figurilor sînt caracteristice pentru picturile murale monumental-decorative ale artistului.

Elementul decorativ este propriu și picturilor de șevalet, puține la număr, realizate de Lansere în această perioadă. El rămîne în acestea credincios tematicii inspirate de istoria Rusiei din secolul al XVIII-lea, îndeosebi epocii petroviene. Acestei
 teme îi sînt consacrate două variante ale unui ta-

blou pictat în tempera: *Corăbii din timpul lui Petru I* (Galeria Tretiakov şi Muzeul rus). Dacă îl comparăm cu tabloul mai vechi apropiat ca temă, intitulat *Petersburgul de la începutul secolului al XVIII-lea* (1903, Muzeul rus), ne convingem de faptul că măiestria lui Lansere s-a dezvoltat substanţial în cîţiva ani. Este excelent redată mişcarea impetuoasă a norilor învălătuciţi, a apelor înspumate brăzdate de mîndre corăbii. Lansere îmbină aici caracterul decorativ al întregului cu precizia scrupuloasă în zugrăvirea echipamentului corăbiilor din timpul lui Petru cel Mare.

Asemenea majorităţii „miriskusnicilor", M. V. Dobujinski a fost preocupat, în deceniul premergător revoluţiei, de lucrările de scenografie şi de grafica de carte. Dar, deşi lucrările lui de şevalet sînt puţine la număr, ele se remarcă printr-un specific bine determinat care face ca vocea lui să se distingă în corul „miriskusnicilor".

Sînt interesante tablourile lui Dobujinski pentru seria şcolară a lui Knebel, de la sfîrşitul primului deceniu. Ele se deosebesc în mod vădit, prin caracterul lor, de amintitele tablouri ale lui Benois.

Aşa, de pildă, din 1907 datează tabloul *Provincia rusească în anii 1830* (acuarelă, cărbune, Muzeul rus). El înfăţişează o piaţă somnolentă dintr-un oraş provincial, cu dughene, cu un tîrgoveţ moţăind, cu un porc de culoare brună frecîndu-se de stîlpul felinarului, cu cîţiva trecători şi cu nelipsita băltoacă în mijloc. Sînt indiscutabile reminescenţele gogoliene, dar tabloul lui Dobujinski este lipsit de orice sarcasm. Grafica elegantă a artistului înnobilează aici tot ce atinge. Sub creionul şi penelul lui Dobujinski, apare în primul plan frumuseţea proporţiilor hanului în stil *empire*, un costum stilat din anii 1830, cu pălărie tip „coşuleţ", purtat de o femeie cu cumpărături care traversează strada, silueta zveltă a clopotniţei. Stilizarea rafinată folosită de Dobujinski îşi celebrează o nouă victorie.

Cu totul altă stare de spirit ne întîmpină în tabloul *Grădina*, redînd un peisaj contemporan

(1909, Galeria Tretiakov). Compoziția asimetrică a tabloului cu figura unei fetițe, tăiată jos în dreapta, de marginea ramei, cu siluetele negre ale copacilor, este neobișnuită pentru creația „mir-iskusnicilor". Mai mult decît oricare dintre prietenii săi, Dobujinski a fost sensibil la fenomenele picturii contemporane și asta se simte în *Grădina*.

Starea de spirit ce domnește în tablou este aceea de neliniște. Grădina autumnală cu cîțiva copaci încovoiați ce-și risipesc frunzișul lîngă o casă de lemn este sumbră și posomorîtă. Trupul fetiței s-a încovoiat de vînt. Jucăriile au fost lăsate pe pămînt ca niște orfane. Grădina părăsită și despuiată de podoaba frunzelor este împresurată din toate părțile de calcanurile unor case mari. S-ar părea că omul n-are „încotro să se urnească" din acest loc dezolant.

La impresia de insecuritate contribuie și compoziția tabloului cu liniile ei de forță îndreptate în toate direcțiile. În *Grădina*, apar noi tendințe care-l apropie pe Dobujinski de unele laturi ale expresionismului. Aceste tendințe se manifestă și în lucrările sale grafice și în scenografie. Dobujinski caută cu mai mult succes decît Somov noi căi de exprimare în artă.

* * *

Cele două direcții stilistice din creația lui Dobujinski, manifestate atît de limpede în amintitele tablouri pentru seria lui Knebel: estetizarea puțin ironică a vieții de altă dată, pe de o parte, și expresia plină de neliniște, cu precădere în redarea contemporaneității, pe de altă parte, se fac perfect simțite și în alte genuri ale creației sale din acea vreme — în grafica de carte și de șevalet, în scenografie. Primei linii, în ceea ce privește grafica de carte, îi poate fi atribuită, de pildă, prezentarea grafică a „Soției vistiernicului" de M. I. Lermontov. În afară de copertă, el face pentru ea și o ilustrație în text (frontispiciu) și două viniete cu subiect — una la început și una finală (schițele din 1912, iar cartea a apărut în 1914). După sti-

lul și caracterul imaginilor, ele sînt apropiate de *Provincia rusească în anii 1830* (de altfel este zugrăvită aceeași epocă). Deosebit de reușit este desenul vinietei de la început (1912, Muzeul rus) care pierde oarecum în carte, unde hașurile și-au irosit finețea devenind mai grosolane, pe semne din cauza reproducerii litografice. Dobujinski ilustrează aici următoarele versuri ale lui Lermontov:

Și dintr-odată... ce rușine!
Peste drum, într-un tractir
Stă un bărbat fără mundir.
Rotmistre, iute! în gheroc!
Și, cum se cade, la geam: cioc, cioc...
Dar s-a ascuns dulcea nălucă.

Întreaga scenă este văzută din interiorul camerei eroinei care, se întoarce fandosindu-se pentru a închide fereastra prin care, vis-à-vis, se vede o cîrciumă la a cărei fereastră stă un ulan. Întreaga imagine este străbătută de aceeași admirație ușor zeflemistă pentru traiul de altădată, pe care o întîlnim și în *Provincia rusească din anii 1830*.

Cu totul altul ne apare Dobujinski în grafica lui de șevalet cu temă urbană. El zugrăvește curțile posomorîte ale Petersburgului, docurile Londrei, podurile Amsterdamului, subliniind expresia tehnicii industriale. Creațiile făurite de mîna omului se desprind parcă de oameni și încep să trăiască o viață a lor proprie, misterioasă și amenințătoare. Motivele urbane sporesc tot mai mult în grafica de șevalet a lui Dobujinski din anii 1910, transformîndu-se într-o îmbinare înfricoșătoare de roți gigantice, frînghii și pinioane sub care se agită figurile minuscule ale oamenilor năuciți, cum vedem în ciclul „Visele".

Contemporanii au comparat această serie cu „Temnițele" lui Piranesi. Și, în adevăr, giganticele orașe tentaculare devin, în interpretarea lui Dobujinski, temnițe fără ieșire pentru om.

Cele două direcții, pot fi constatate și în lucrările de scenografie ale lui Dobujinski. Cum se știe, începînd din 1909, de-a lungul multor ani, el a

lucrat pentru Teatrul de Artă unde a pregătit spectacolele „O lună în sat" „Unde aţa-i mai subţire acolo se rupe", „Provinciala", „Parazitul" după Turghenev, „Intrigă şi iubire" de Schiller (spectacolul n-a fost realizat) „Nikolai Stravoghin" (punerea în scenă a romanului „Demonii" al lui Dostoievski, „Trandafirul şi crucea" de Blok (nerealizat), „Satul Stepancikovo" (după Dostoievski). Dintre aceste numeroase realizări ale lui Dobujinski, cele mai bune ni se par a fi fost „O lună în sat" (1909) şi „Nikolai Stavroghin" (1913), spectacole diametral opuse din punct de vedere al rezolvării. Se poate spune că amîndouă corespund, la modul ideal, cu stilul pieselor. Atmosfera „de seră" a comediei lui Turghenev, sentimentele delicate ale eroilor ei binecrescuţi, felul lor de a vorbi „dantelat" şi-au găsit un corespondent deplin în rafinamentul stilizat al decorurilor lui Dobujinski. În schiţele făcute de el, frapează înainte de toate frumuseţea culorii şi a compoziţiei în redarea sălilor şi saloanelor de primire ale conacului boieresc din anii '40—'50, unde era amfitrioană eleganta şi inteligenta Natalia Petrovna. În arhitectura şi mobila casei boiereşti s-au păstrat multe din vechiul stil al neoclasicismului. Deschizăturile semicirculare ale uşilor, sobele din cahle cu urne decorative, divanele *empire* din mesteacăn finlandez, cu tapiseria stilizată în dungi, jilţurile şi covoarele cu mari ornamente florale — totul a fost redat de Dobujinski cu o neobişnuită cunoaştere a traiului de altă dată şi cu multă admiraţie pentru frumuseţea acestuia. Totul pînă la cele mai mici detalii, inclusiv tablourile de pe pereţi pictate în spiritul romantismului, oglinzile ovale şi coşuleţele pentru cusut, a fost gîndit şi ales după plac de către artist. Majoritatea decorurilor au fost rezolvate după principiul simetriei, al echilibrului care corespundea liniştii şi ordinii ce domnea în casa în care niciodată nu se ridica glasul, nici chiar atunci cînd inimile oamenilor erau mistuite de pasiuni şi se hotăra soarta tinerei Verocika.

Cu totul altfel tratează Dobujinski piesa „Nikolai Stavroghin". Se poate crede că decorurile au fost realizate aici de alt artist. Nici un echilibru. Multe schițe sînt neobișnuit de alungite pe verticală. Un minimum de amănunte. Accente violente de culoare pe fundalul aproape monocrom.

Artistul caută (și găsește) corespondență pentru ritmul chinuitor, prin încordarea sa, al romanului lui Dostoievski. Unde o fi dispărut admirația pentru vremurile de odinioară, pentru viața de toate zilele, pentru stilizare? Nici urmă din ele în decorurile pentru „Nikolai Stavroghin". Dobujinski se manifestă aici ca artist novator, decorurile lui neavînd termen de comparație în acea vreme. Este surprinzător că Dobujinski realizează scenografia pentru „Nikolai Stavroghin" concomitent cu aceea pentru „Bolnavul închipuit", realizată de Benois.

Una dintre scenele cele mai bune este scena din „Cuibul de grauri" gravură în care are loc explicația dintre Stavroghin și Liza. Pereții goi cenușiu-gălbui sînt tăiați piezîș dispărînd undeva sus. Intr-o nișă semicirculară, pe divan, stă așezată Liza într-o rochie de un verde intens și cu șal roșu, într-o brutală distonanță cromatica. La fereastra neverosimil de înaltă și de îngustă stă Stavroghin care privește zorile tulburi și reflexele purpurii ale unui incendiu îndepărtat.

Spre deosebire de armonia cromatică și concordanța tuturor detaliilor din schițele pentru „O lună în sat", aici totul este discordant și voit deplasat. Dobujinski subliniază asimetria dînd în următoarea ordine o mică ușă spre stînga, apoi o nișă mult mai înaltă și, în sfîrșit, o fereastră neverosimil de înaltă, în partea dreaptă. Decorurile sînt extrem de laconice și totodată extrem de expresive. Pe fundalul dominant de culoarea grimurdar a pereților, răsună strident ca un strigăt accentele cromatice de roșu, verde, și de galben-tulbure, acesta mai înăbușit.

Într-o manieră la fel de îndrăzneață și de neobișnuită sînt rezolvate scena finală a spectacolului cu scara îngustă ce urcă sub un unghi abrupt la

mezanin, unde s-a spînzurat Stavroghin, şi scena „Pe pod" (Muzeul rus) care n-a intrat în spectacol, şi care era absolut monocromă, reprezentînd cu o linie de contur, pe fundalul unei pînze compacte de ploaie, siluetele balustradei podului, a felinarului palid şi pe cele ale lui Stavroghin şi a lui Fedka Katorjnîi sub umbrelă.

În decorurile pentru „Nicolai Stavroghin", Dobujinski a spus un cuvînt nou în arta scenografică. El a depăşit aici limita tradiţională fixată de „Mir iskusstva". Căutările lui din anii 1910 au fost cele mai înnoitoare şi mai rodnice.

* * *

Creaţia dintre 1907—1917 a „miriskusnicilor" se distinge prin multilateralitate şi bogăţie de manifestări. Teatrul, grafica de carte, pictura de şevalet, proiectele monumental decorative, critica de artă — iată domeniile în care „miriskusnicii" s-au manifestat cu generozitate.

Totodată, în această epocă, cum se poate vedea deosebit de clar în creaţia lui Konstantin Somov, formula folosită de „miriskusnici" începe să se perimeze. În ajunul Revoluţiei din Octombrie, drumul creator urmat de „Mir iskusstva" era, în fond, parcurs. „Mir iskusstva" spusese ce avusese de spus în creaţia reprezentanţilor săi de bază. Nu degeaba critica de artă începe să „facă bilanţul" creaţiei acestora. Încă din 1915, N. Radlov scria în revista „Apollon": „Oricare ar fi judecata istoriei asupra artiştilor de la Mir iskusstva, aportul lor la înnoirea vieţii artistico-culturale în ansamblu va putea fi, desigur, evaluat cu mult mai presus decît realizările concrete individuale ale creaţiei lor. Ca mentori, ei au făcut mai mult decît ca pictori"[39].

Radlov avea şi n-avea dreptate. Se înţelege că „Mir iskusstva" a favorizat într-un înalt grad ridicarea culturii artistice în general în toate domeniile creatoare. Şi, paradoxal, rodul acestei activităţi a fost faptul că pe „miriskusnici", ca artişti, foarte curînd au început să-i întreacă alte forţe noi

care le erau redevabile din punctul de vedere al dezvoltării lor. Totuşi, întorcîndu-ne la creaţia artiştilor de vază ai acestei mişcări, se cuvine să arătăm că operele făurite de ei îşi au propria lor valoare artistică nepieritoare. Dovadă sînt lucrările lui Benois, Somov, Bakst Dobujinski, Lansere, pe baza analizei cărora este alcătuită lucrarea de faţă. Cele mai bune lucrări ale lor au intrat în fondul de aur al artei ruse şi constituie fără îndoială o vie moştenire pentru arta contemporană.

NOTE

Cuvînt înainte

1. Cf. V. V. Stasov, *Izbrannie socinenia v 3-h tomax*, vol. III, M., 1952.
2. „Zolotoe runo", 1909, nr. 2—3, p. 114. Autorul notiței era, probabil, Mihail Larionov.
3. În „Zolotoe runo". 1909, Nr. 11—12, p. 90.
4. Vezi, de pildă, articolele: Vs. Dmitriev, Protivorecia *„Mira iskusstva"*, în „Apollon", 1915, Nr. 10; N. Radlov, *O futurisme v* „Mire iskusstva", în Apollon", 1917, Nr. 1.
5. Natalia Sokolova, *„Mir iskusstva"*, M-L., 1934, p. 5.
6. Cf. V. N. Petrov, *„Mir iskusstva"*, în cartea *Istoria russkogo iskusstva*, vol X, cartea întîi, M., 1968, p. 341—485.

Capitolul I

1. V. I. Lenin, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 12, p. 331.
2. Vera Figner, *Zapeciatlennii trud. Vospomînania v 2-h tomah* vol. I M., în „Misl", 1964, p. 380.
3. V. A. Serov, Perepiski *1884—1911*. Cuvînt introductiv și note de Natalia Sokolova, L-M., 1937, p. 113—114. (În continuare: *V. A. Serov, Perepiska*).
4. I. E. Grabar scrie, de pildă, că atunci cînd P. M. Tretiakov a intuit, cu remarcabilul său instinct, noutatea autentică și semnificația tabloului lui Serov *Fata luminată de soare* și l-a achiziționat, în 1889, pentru galerie, Vladimir Makovski l-a judecat extrem de aspru pentru asta (vezi I. E. Grabar, *Moia jizn. Avtomonografia*, M-L., 1937, p. 125). O reacție îndîrjită a întîmpinat și achiziționarea de către P. M. Tretiakov a tabloului lui M. V. Nesterov, *Vedenia păstorașului Varfolomei* (1889—1890), fapt despre care povestește însuși artistul: „Știu că Miasoedov, Vl. Makovski, Volkov, Lemoh sînt nemulțumiți de tabloul meu... Cu două zile înainte de deschiderea expoziției, P. M. Tretiakov se plimba singur prin săli.

în acest timp, în fața lui *Varfolomei* al meu se adunaseră inamicii mei și alți cunoscători... Ei au supus tabloul unei „judecăți de apoi" și de comun acord au hotărît să i se adreseze lui Tretiakov pentru a-l sfătui să renunțe la achiziția sa. L-au găsit pe „taciturnul moscovit" undeva către ieșirea din expoziție și l-au abordat spunîndu-i că tabloul tînărului expozant Nesterov nu răspunde sarcinilor Asociației [peredvijnicilor, nota trad.]. S-au spus multe împotriva nenorocitului meu de *Varfolomei* și în încheiere s-a exprimat speranța că greșeala (achiziționarea tabloului de către P. M. Tretiakov, — nota autoarei) va fi îndreptată ș.a.m.d. Pavel Mihailovici după ce a ascultat în tăcere obiecțiile, l-a întrebat pe judecători (printre aceștia erau D. V. Grigorovici, V. V. Stasov, A. S. Suvorin, G. G. Miasoedov) dacă au terminat și, aflînd că reproșurile au fost epuizate, le-a răspuns astfel: „Vă mulțumesc pentru cele spuse; tabloul lui Nesterov l-am cumpărat la Moscova, dar dacă nu l-aș fi cumpărat acolo, l-aș fi cumpărat aici după ce v-am ascultat". S-a înclinat și s-a îndreptat ușor spre tabloul următor. Despre acest episod am aflat de la Ostrouhov, iar mai tîrziu mi-a relatat pe scurt același lucru și Pavel Mihailovici" (M. V. Nesterov, *Davnie dni. Vstreci i vospominania*, M., 1959, p. 159—160).

5. Este caracteristic pentru epocă următorul fapt: o preistorie asemănătoare a avut gruparea de artiști întemeiată în Franța cu puțin înainte de „Mir iskusstva", sub denumirea de „nabi" (în ebraica veche; profeți), și care a luat ființă sub influența artei lui Gauguin. În această grupare au intrat P. Bonnard, M. Denis, G. Lacombe, P. Ranson, K. Roussel, P. Sérusier, F. Vallotton, E. Vuillard și alții. Drept „Leagăn al nabiștilor", după expresia lui Charles Chassé, cercetătorul operei lor, a slujit cercul studențesc din liceul Condorcet (vezi: Charles Chassé, *Les Nabis et leur temps*, Lausanne — Paris, 1960; de asemenea: Agnès Humbert, *Les Nabis et leur époque*. Préface de Jean Cassou, Genève, 1954.)

Pentru trimiterea la aceste ediții aflate în biblioteca Ermitajului exprim profunde mulțumiri lui A. A. și I. A. Rusakov. Mulți dintre „nabiști" erau de aceeași vîrstă cu „miriskusnicii", adică aparțineau generației născute în jurul anului 1870. Cu o serie întreagă de „nabiști" a avut relații destul de strînse Aleksandr Benois, în timpul călătoriilor sale în Franța. Printre aceștia erau Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Vallotton (vezi: Aleksandr Benois, *Vospominania o balete*, în „Russkie zapiski" [Paris], 1939, aprilie, p. 109). Cu Maurice Denis, „miriskusnicii" s-au întîlnit și în Rusia în timpul cît acesta a realizat ciclul de panouri „Istoria Psiheii" (1908—1909), la comanda lui I. A. Morozov (panouri aflate azi la Ermitaj). În arhiva lui A. N. Benois s-au păstrat scrisori inedite pe care i le-a adresat lui M. Denis în anii 1908 — 1909 din Moscova

şi din Franţa, în care Denis manifestă un viu interes faţă de arta scenografică rusă, considerînd-o o „revelaţie pentru publicul parizian" („quelle révélation ce serait pour le public parisien !" (Secţia de manuscrise a Muzeului rus — f. 137, dosar 1841, f. 3).

6. Cf. Aleksandr Benois, *Vozniknovenie „Mira iskusstva". Komitet popuiiarizaţii hudojestvennih izdanii pri Gosudarstvennoi Akademii istorii materialnoi kulturi.* L., 1928; D. V. Filosofov, *Junoşeskie godi Aleksandra Benois. 1885—1899. Stranicika vospominanii* [text dactilografiat]. Manuscrisul este datat 1916. (Secţia de manuscrise a Muzeului rus f. 137 dos. 14).
7. Despre Charles Birlét şi rolul său în cercul lui Benois, vezi: D. V. Filosofov, *Iunoşeskie godi Aleksandra Benois...* (secţia de manuscrise a Muzeului rus, f. 137 dos. 14 f. 16.
8. Vezi, de pildă: V. Evgheniev-Maksimov şi D. Maksimov, *Iz proşlogo russkoi jurnalistiki*, L., 1930, p. 126.
9. Dintre toţi participanţii de la „Mir iskusstva" numai D. Filosofov şi S. Diaghilev aparţineau unor vechi familii aristocrate, dar şi aşa aristocratul „autentic", cneazul S. A. Scerbatov, îl considera, nu fără dispreţ, pe Diaghilev „nu cu totul, dar aproape boier cu un amestec de altceva" (Serghei Şcerbatov, *Hudojnik v uşedşei Rossii*, New York, 1955, p. 108).
10. Despre familia sa, despre strămoşi şi copilărie, A. Benois a povestit foarte amănunţit în cartea *Jizn hudojnika. Vospominania.* vol. I—II, New York, 1955.
11. Vezi *Sbornik pamiati Anni Pavlovni Filosofovoi*, vol. I—II, Pg., 1915.
12. „Cine a avut de-a face cu Anna Pavlovna, acela o pomeneşte de bine..." („Vozmezdie" primul capitol, 650).
13. Aleksandr Benois, *Vozniknovenie „Mira iskusstva*, p. 9.
14. D. V. Filosofov îşi aminteşte: „În mai puţin de trei sezoane (1886—1889) — nota autoarei), eu am fost la teatru de 59 ori. Şi ce n-am văzut acolo. Farse franţuzeşti în genul „Mademoiselle Nitouche", în care s-a remarcat răposatul Hittemans, şi „cvartete" clasice cu participarea lui Auer, Pickel, Weikmann şi Davidov. Zucchi, în „Fenell", Ferni Germano — în „Carmen", iar alături, pe Strepetov în Soarta Amară, pe Melnikov în „Ruslan" (D. V. Filosofov, *Iunoşeskie godi Aleksandra Benois...* (Secţia de manuscrise a Muzeului rus f. 137 dos. 14, f. 2). A. N. Benois scrie în amintirile sale: „Timp de paisprezece ani, eu am fost un baletoman înveterat, dar şi înainte de asta, reuşeam să văd aproape toate baletele date pe scena imperială" (Aleksandr Benois, *Jizn hudojnika, Vospominania* Vol. II, p. 39).
15. Serghei Ernst, *Aleksandr Benois*, Pb., 1921, p. 11.
16. În memoriile sale, Benois povesteşte nu fără umor despre încercarea de a intra în trupa Meiningen, în timpul turneului ei la Petersburg în 1890. Conducătorul trupei, actorul Paul Richard l-a făcut să-şi schimbe hotărîrea (vezi: Aleksandr Benois, *Jizn hudojnika. Vospominania* vol. II p. 378—379).

17. Serghei Ernst, *Aleksandr Benois*, p. 11.
18. *Ibid.* p. 12.
19. Aleksandr Benois, Jihn hudojnika. Vospominania vol. I p. 368—369. Portretul M. K. Benois se păstrează în prezent în Casa-muzeu I. I. Brodski din Leningrad.
20. Aleksandr Benois, *Jizni hudojnika. Vospominania*, vol. II p. 348.
21. Vezi: I. E. Grabar, *Moia jizn. Avtomonografia*; P. P. Pertov, *Literaturnie vospominania. 1890—1902.* Prefață de B. F. Porșnev, M-L., 1933, p. 284; A. P. Ostroumova-Lebedeva, *Avtobiograficeskie zapiski*. vol. II, 1900—1916, L.-M., 1945, p. 12; S. Diaghilev, *Po povodu knighi Benois „Istoria russkoi jivopisi v XIX veke*, partea II, în „Mir iskusstva", 1902, nr. 11, Cronica, p. 39; D. V. Filosofov, *Iunoșeskie godi Aleksandra Benois...* Secția de manuscrise a Muzeului rus, f. 137 dos. 14, f. 4).
22. Aici Filosofov se înșală. K. A. Somov a părăsit gimnaziul lui Mai după terminarea a 7 clase, în 1888, fapt despre care glăsuiește o „mărturie" păstrată în prezent în Secția de manuscrise a Muzeului rus, f. 133, dos. 71, ff. 43, 43 verso.
23. D. V. Filosofov, *Iunoșeskie godi Alexandra Benois...* (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 14, f. 4). În continuare, Filosofov scrie: În timp ce pentru alți participanți ai „cercului de autoinstruire" ținerea lecțiilor era o întîmplare, pentru Benois asta era, într-un fel, vocație. Judecat din afară, el este un prost conferențiar (cuvîntul „prost" este subliniat cu creionul de A. Benois și pe margine este următoarea lui însemnare: „?! Pur și simplu, nu conferențiar" — nota autoarei). Din cîte știi, el n-a luat cuvîntul în public decît o singură dată la adunarea în memoria baronului N. N. Vranghel. (Filosofov a uitat aici renumitul referat al lui A. N. Benois pe tema „Ce ar putea fi Academia de Artă în prezent", la 3 ianuarie 1912, la Congresul național al artiștilor, în Petersburg — nota autoarei). Cît privește profesoratul său în Școala baronului Stieglitz, acesta a fost de foarte scurtă durată. Dar prin referatele ținute în public și prin lecțiile de la catedră nu se epuizează rolul profesorului și pedagogului. Astea nu sînt singurele forme de înrîurire pedagogică. În fond, Benois are tocmai talent de profesor [...] Același N. N. Vranghel [...] n-ar fi existat pur și simplu ca istoric de artă dacă nu ar fi întîlnit în drumul său un asemenea profesor prieten ca Benois (*Ibid. f. 6.*)
24. Aleksandr Benois, *Jizn hudojnika. Vospominania*, vol. II p. 347.
25. Ulterior, „miriskusnicii" și-au dat seama că s-au înșelat în prima lor apreciere dată impresionismului. În amintirile scrise spre sfîrșitul vieții, Aleksandr Benois a considerat necesar să se oprească în mod special asupra acestei probleme pentru a justifica „rămînerea sa în urmă" în atitudinea față de impresioniști, din anii tinereții. „Trebuie să recunosc — scrie el — că multe lucruri

din ceea ce noi, tinerii instruiți de pe malul Nevei, am considerat drept „artă modernă" nu mai era ca atare. Nu au putut să ne informeze cum se cuvine nici cărțile și revistele pe care eu le comandam cu pudurile din străinătate. Aproape tot ce se tipărea atunci și în Franța și în Anglia și în Germania, ignora tocmai ceea ce se crea în imediata apropiere în fiecare din aceste țări, și ceea ce a fost ulterior declarat ca «demn să ocupe un loc solid în istorie». Și nu numai noi elevii de liceu de la Mai «nu eram pe atunci la curent», ci întreaga lume cultă de atunci dădea dovadă de o uimitoare «rămînere în urmă», judecînd din punctul de vedere de astăzi. Așa, de pildă, în prezent oricine care crede despre sine că înțelege ceva în artă este ferm convins că, în anii 1860—1870, în Franța a dominat impresionismul, că acesta a fost o mișcare care, chiar dacă nu era pe deplin recunoscută oficial, era totuși «evidentă», activînd în văzul tuturor. În realitate, lucrurile n-au stat deloc așa. Pînă aproape de anii 1890, impresionismul a fost un fenomen mai mult «ilegal» cunoscut numai într-un cerc restrîns. Și mai îngust era cercul acelora care nu numai că știau despre existența unor artiști ce se autointitulau impresioniști, dar mai și le prețuiau arta, considerînd-o interesantă și frumoasă. Marile mase numai rareori și întîmplător aflau despre existența unor asemenea artiști ca Manet, Degas, Monet, Renoir, iar dacă aceste nume erau totuși pronunțate sau tipărite în cîte un articol de critică, aceasta se făcea totdeauna cu o nuanță de ironie. Acești reprezentanți azi necontestați ai «gloriei Franței» păreau pentru majoritatea covîrșitoare niște nebuni, dacă nu șarlatani. Dimpotrivă, o indiscutabilă «glorie a Franței» erau considerați Gérome, Benjamin Constant, J. P. Laurens, Henner, Meissonier, Bonnat, Bouguereau, Pyad, Jules Lefèvre. Se puteau considera îndrăgostiți și înaintați cei care „mergeau mai departe" și manifestau respect, interes sau chiar entuziasm față de Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Bastien-Lepage, Carolus Duran, Dangan Bouveret, Carrière, și numai cei mai neînfricați îl admirau pe Bénard... Cît privește Salonul parizian anual, acolo am căutat degeaba tablouri fie și numai asemănătoare cu impresioniștii. Un fenomen deosebit de caracteristic pentru aceste bazaruri artistice publice erau tablourile gigantice cu subiecte istorice zguduitoare. Cele mai mari ca format, trezind și cel mai mult interesul maselor, erau pînzoaiele lui Rochegrosse.

În fond, termenul impresionism a devenit cunoscut publicului larg numai după apariția romanului lui Zola «Munca» [„L'oeuvre"] care a stîrnit vîlvă, dar pentru majoritatea cititorilor acestuia, impresionismul le-a rămas oarecum inaccesibil chiar și la Paris. Singurul loc unde erau expuse în permanență tablourile impresioniștilor era galeria Durand-Ruel, dar existența acestui

magaziu destul de modest nu le era nici pe departe cunoscută tuturor.

Este demn de menţionat că atunci cînd statul s-a hotărît să primească, în 1895, donaţia lui Caillebotte alcătuită din tablourile impresioniştilor, aceasta a stîrnit, în lumea artistică un adevărat scandal, şi tunetele indignării care a cuprins societatea franceză în numele bunului simţ, al prudenţei, gustului şi chiar al «onoarei Franţei» — s-au auzit încă mulţi ani după aceea. Vizitatorii sălii Caillebotte în muzeul Luxembourg s-au prăpădit multă vreme de ris ţinîndu-se de burtă în faţa unor asemenea pînze, devenite acum clasice, ca *Olympia* lui Manet, ca *Bal du Moulin de la Galette* a lui Renoir, ca unele peisaje ale lui Monet şi Sisley. Te mai poţi mira după aceasta că în Petersburgul anilor 1880 habar n-avea, pur şi simplu, nimeni despre impresionişti. Chiar printre artişti. Pînă şi artistul nostru cel mai de vază, I. E. Repin, care trăise cîţiva ani la Paris tocmai în epoca înfloririi impresioniştilor, avea despre aceştia o foarte vagă idee şi-i trata cu dispreţ" (Aleksandr Benois, *Jizn hudojnika. Vospominania*, vol. II, p. 347—349).

26. Sînt extrem de caracteristice memoriile lui Filosofov despre stările de spirit ale cercului: „«Burghezul» era urît de *cénacle*-ul nostru, dar în profil estetic. Lozinca noastră era «épater le bourgeois», incluzînd în rîndul burghezilor şi «Novoe vremia» şi pe Stasiulevici şi pe Dobroliubov împreună cu Cernişevski. E de mirare că nici Belinski n-a avut niciodată importanţă pentru mine. Eu nu l-am citit niciodată. Aici şi-a spus cuvîntul veşnica istorie a «părinţilor şi copiilor». Admiraţia mamei mele pentru anii '60, veşnicele menţiuni despre Bel[inski], Cern[işevski], Pisariov, Nekrasov ş.a.m.d. îmi stîrneau un fel de reacţie instinctivă (Secţia de manuscrise I.R.L.I. Arhiva Diaghilevilor, f. 102, d. 188. Însemnările lui D. V. Filosofov (5 caiete), caietul III, ff. 94/183 — 95/185).
27. D. V. Filosofov, *Iunoşeskie godi Aleksandra Benois...* (Secţia de manuscrise a Muzeului rus, f. 137 dos. 14, ff. 14, 15).
28. Vezi: O. I. Podobedova, *E. E. Lansere. 1875—1946*, M., 1961.
29. A. N. Benois s-a căsătorit în 1894 cu Anna Karlovna Kind, sora mai mică a pianistei M. K. Kind (modelul lui Repin), prima soţie a lui Albert Benois care era despărţită în această vreme de soţ. A. K. Benois a fost imortalizată de penelul şi creionul multor artişti, inclusiv de cel al lui Serov şi Somov (ambele portrete, la Muzeul rus).
30. Lui S. P. Diaghilev a doua jumătate din activitatea căruia (din 1909 şi pînă la sfîrşitul vieţii) s-a desfăşurat în străinătate, i-a fost consacrată în Apus o vastă literatură. Monografiile capitale care conţin un vast material faptic, inclusiv despre anii tinereţii, sînt: *Diaghileff*

His artistic and private life. By Arnold Haskell. In collaboration with Walter Nouvel, London, 1955; Serge Lifar, *Serge Diaghilev. Sa vie — son œuvre — sa légende. Préface par Jean-Louis Vandoyer de l'Académie Française*, Monaco-ville, 1954.

31. Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, ***dosarul*** 14 f. 12.
32. Sectorul manuscrise I.R.L.I. Arhiva Diaghilevilor, f. 102, d. 188. Însemnările lui D. V. Filosofov, caietul III f. 96/187.
33. Sectorul manuscrise I.R.L.I. Arhiva Diaghilevilor f. 102. d. 188, f. 446.
34. P. Perțov, *Literaturnîe vospominania. 1890—1902*. Prefață de B. F. Porșnev, p. 284.
35. M. V. Nesterov, *Davnie dni. Vstreci i vaspominania*, p. 171.
36. Aleksandr Benois, *Jizn hudojnika. Vospominania*, vol. II, p. 356—358.
37. Serghei Ernst, *K. A. Somov*, Spb., 1918 p. 11.
38. *Ibid.*, p. 14.
39. Scrisoarea din 29 septembrie 1895. (Secția manuscris a Muzeului rus, f. 137, dos. 305 f. 32 verso).
40. Mărturii și considerații foarte interesante despre această expoziție conține scrisoarea lui A. N. Benois către E.E. Lansere, din 13 noiembrie 1895. Citățm extrase din scrisoare: „Aici s-a deschis expoziția cu lucrările de școală și, cu această ocazie, am fost nevoit, ca de obicei, să mă înfurii destul de tare. Și asta pentru că Leonti (fratele lui Benois, arhitect, profesor la Academia de Arte — nota autoarei), Kotov și întreaga companie sînt indignați: «Oare aceasta ar trebui să învețe Academia? Ce este bun aici? Asta este pictură? Asta-i școală? Faptul că Repin învață cum să mîzgălească cu degetul, asta, după Dumneavoastră, e școală? Au expus muieri goale, le-a vopsit pe unde se cuvine părul — și vă închipuiți că asta este totul? Ce fel de artă e asta? ș.a.m.d.» Naiba știe ce mai e și asta! Ei singuri au încurcat totul, singuri au vorbit, au scris chiar despre caracterul rutinar al vechii Academii, despre faptul că e nevoie de oameni noi, de vederi noi, prospețime, spontaneitate, că e timpul ca gipsul să fie aruncat la naiba ș.a.m.d. — și cînd, în sfîrșit, au obținut ce-au vrut, cînd expoziția elevilor Academiei nu s-a mai înfățișat ca o adunătură de modele plictisitoare și de compoziții pseudoclasice, cînd ea a prezentat o întreagă serie de lucrări foarte proaspete, vii, interesante, atunci tot aceiași oameni se dau în lături de la ea! — Triste mai sînt stările de lucruri de la noi! Toți înjură și nimeni nu *vrea* (subl. lui Benois — nota autoarei) să ajute. În toate numai negație — niciodată nimic pozitiv. Ce plictiseală... Iar expoziția în mod pozitiv, nu-i rea. Se simte un fel de suflu viu. Nu se văd afurisitele combinații de bitum, carmin și ocru, există o mulțime de studii îndrăznețe și interesante după natură, întîlnești și lucrări făcute din memorie, schițe, eboșe;

fiecare talent s-a manifestat în direcţia care-i cuvine. Ţării expoziţiei sînt: Maliavin, Kostea şi Braz. Maliavin, un fost călugăr, este un tip foarte curios: are o privire oarecum stranie, pierdută, părul lung, o vorbire bizară, confuză. Este bun tabloul lui cu fata împletind, în cîmp, din mers, un ciorap. Orizontul este văzut cumva de sus cum se cuvine să fie acum — chiar sub ramă. Lumina este cenuşie şi cade din spate. În ciuda banalităţii (urmează un cuvînt indescifrabil — nota autoarei), lucrarea este totuşi simpatică, plină de forţă şi proaspătă. Se face simţit elevul lui Repin, dar, poate, ş.a.m.d.: mai mult gust, mai multă *forţă simplă* (subl. lui Benois — nota autoarei); forţă în raporturile şi claritatea tonurilor, şi nu în stridenţa şi în contrastele lor ţipătoare. Alte studii ale sale, printre ele, fata ce-şi ascunde faţa după un veston soldăţesc (nu-i deloc prost, ci, mai degrabă aspru) nu sînt, de asemenea, deloc rele. Kostea are un excelent portret al mamei sale pe care consiliul Academiei l-a considerat demn să fie ales la expoziţia academică (lucrările lui Maliavin au fost, de asemenea, alese). Foarte bun este, de asemenea, studiul reprezentînd două fetiţe îmbrăcate de iarnă, plimbîndu-se în parc pe ninsoare (pastel). Braz are desene excelente — dar numai acelea pe care le-a făcut la München, Paris (urmează trei cuvinte indescifrabile în franceză — nota autoarei); acelea însă pe care le-a făcut la Petersburg (după călătorie!) sînt foarte slabe. Cele müncheneze şi cele pariziene n-ar face *mauvaise mine* la München şi la Paris [...]" (Secţia manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 305 ff. 38140).

41. Sectorul manuscrise I.R.L.I. Arhiva Diaghilevilor, f. 102, d. 188. Însemnările lui D. I. Filosofov, caietul III, f. 69/133.
42. Secţia manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 1560 f. 26.
43. În aceşti ani, Benois a fost un adversar principial al şcolii de artă în sensul îngust al termenului, în numele libertăţii artistului. El considera că trebuie învăţat direct de la artă. Scrisorile lui către E. E. Lansere din 1895, la Paris sînt pline de tratate întregi pe această temă. Printre altele, Benois scria: „Încetează să mai fii un şcolar care ascultă sîrguincios şi încrezător ceea ce-i spun timpiţii de profesori! Fii artist — şi învaţă *de la arta însăşi* (subl. lui Benois — nota autoarei) [...] Chinuieşte-te cu sarcini din cele mai imposibile, creează lucruri extrem de grele, perseverează, învinge obstacolele, într-un cuvînt, luptă, obţine victorii şi fortifică-te! Priveşte rapid şi uşor, fără chinuri inutile şi fără invidie la viaţa artistică înconjurătoare, reţine din ea numai ce ţi-e indispensabil şi numai ceea ce este necesar în momentul dat; nu face provizii de cunoştinţe şi de îndeminare pentru viitor; asta-i o prostie, nu-ţi ajută la nimic, tu vei fi probabil nu aşa cum te gîndeşti să fii: de aceea toate astea sînt un balast, garanţia unei rutine viitoare şi nu şcoală! Trebuie să înveţi toată

viaţa şi totdeauna ceva nou şi nu să înveţi 4 ani din viaţă pentru viitor. Astfel se formează Lefèbvr-ii Rochegross-ii (el încă mai puţin decît alţii, dar este un bufon), Bouguereau şi mulţi alţii. S-a întîmplat că eu i-am ales tocmai pe maeştrii curentului academist, dar asta dă o idee nejustă; în prezent şi naturaliştii şi impresioniştii pot fi în egală măsură reprezentanţii plictiselii academiste. Priveşte la Menzel, la Böcklin şi la alţii asemănători. Ei au învăţat toată viaţa, fiindcă toată viaţa au fremătat şi s-au mistuit.

Înţeleg că ceea ce am urît în Academii şi în alte şcoli de tot felul, în orice învăţare sistematică a artei am urît încă din copilărie. Am urît acea falsitate care se ascunde în toate astea, acea inutilitate care este de acea şi dăunătoare ! Nu se poate împărţi viaţa în ani de studiu şi ani de perfecţionare ! Nu se poate ca atunci cînd un suflet nou se deschide în întîmpinarea tuturor impresiilor şi bucuriilor vieţii, să-l umpli, să-l înlănţui, să-l aşezi pe gips şi pe alte asemenea fleacuri. Dacă ţie însuţi ţi-a venit în cap să te exersezi pe gips, atunci dumnezeu cu tine, stai şi lucrează după gips cît îţi place ! Nenorocirea nu constă în faptul că tu pictezi sau desenezi după gips, ci în aceea că eşti rob al tradiţiei, că ai intrat în turma artiştilor şi nu mai eşti liber, iar fără libertate, artistul nu e artist !

Şi nu numai gipsul, dar şi stupidul acela de model, dar şi peisajul, şi portretul, totul devine dăunător dacă *înveţi după ele* ! (subl. lui Benois — nota autoarei). Trebuie să lucrezi cu plăcere, cu înflăcărare, să iei ce se nimereşte, să iubeşti munca şi, muncind, să înveţi fără să-ţi dai seama. Sistemul atelierului este mai puţin primejdios decît Academiile din cauză că, în fond, aici nu există sistem. Elevii maestrului dau absolut întîmplător de un lucru sau altul, cu care maestrul este ocupat întîmplător în momentul respectiv; dacă ei îl divinizează pe profesorul lor, el îi antrenează şi-i încălzeşte cu lucrul lui, iar dacă ei au faţă de el o atitudine de indiferenţă..., atunci n-au de ce să mai rămînă elevii lui ! Ca să mustruluieşti sufletul unui tînăr artist, această gingaşă floare — aşa cum sînt mustruluiţi soldaţii prusaci — este o nebunie care, din păcate, durează de prea mult timp şi aduce roade groaznice. Tu crezi că Lefèbvre nu este talentat? Nu, el poate că este un poet în sufletul lui, dar din el n-a ieşit nimic pentru că a fost şi el elev. Oare tu mai ţii minte ceva din ce te-au învăţat la gimnaziu? Nu ţii minte nimic. Eu nu ţin minte absolut nimic. Dar ce am parcurs acasă, fără niciun fel de indicaţii, de bună voie, nu numai că-mi amintesc foarte bine, dar şi *ştiu* (subl. lui Benois — nota autoarei). Pentru că să receptăm ceva este necesară voinţa noastră liberă; a băga în cap măcar şi cu voinţa noastră aparentă, dar nu adevărată, este o absurditate. Se poate la urma urmei să-ţi bagi ceva în cap, dar asta te costă foarte scump — e nevoie să-ţi sacrifici personalitatea pentru totdeauna;

odată ce ai pierdut-o n-o mai recuperezi în niciun fel! Tot ce este nou, măreț, ceea ce împinge înainte se întemeiază pe talent și în știință *numai cei talentați* (subl. lui Benois — nota autoarei) împing lucrurile înainte fiindcă numai ei descoperă [...]" Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 305 ff. 27–28 verso). Lansere nu era de acord cu negarea învățământului profesional.

44. „Tretiakov a cumpărat pentru galerie un tablou al lui Sura Benois" o anunța S. P. Diaghilev pe mama sa vitregă în februarie 1896 (Sectorul manuscrise I.R.L.U. f. 102, d. 85 f. 459).
45. Aleksandr Benois, *Istoria russkoi jivopisi V XIX veke*, Spb., 1902, p. 268.
46. Cf. P. Perțov, *Literaturnie vospominania*, 1890 — 1902. Prefață de B. F. Porșnev, p. 384.
47. În scrisoarea din 13 octombrie 1895, Benois scrie: „...eu am pus în paspartu și ramă Fontanka ta și trebuie să-ți spun că ultindu-mă la ea după o vreme, în starea ei definitivă, am rămas *uimit* (subl. lui Benois — nota autoarei) de virtuțile ei. Este pur și simplu o capodoperă [...]. După caracterul ei tipic, după impresia generală, după forța artistică de emoționare și, aș spune, chiar ca tehnică, acest tablou le lasă în urmă pe toate cu care se învecinează; diferiții Albert ș.a." (se are în vedere acuarelistul Albert Benois — nota autoarei) (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dosarul 305, f. 26 verso). A doua oară, *Fontanka* este amintită în scrisoarea din 1 noiembrie 1895 („*Fontanka* ta este o pură capodoperă și, dacă-mi îngădui, o prezint la o expoziție de acuarelă". *Ibid.* f. 34 verso).
48. O. I. Podobedova, *E. E. Lansere 1875—1946* p. 35.
49. Scrisoare de la începutul lui martie 1897 (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137 dos. 1560 f. 22 verso).
50. Aleksandr Benois, *Vozniknovenie „Mira iskusstva"*, p. 29.
51. V. V. Stasov, *Izbrannie socinenia v 3-h tomah*, vol. III, p. 221. (Inițial în gazeta „Novosti i birjevaia gazeta", 1898, 27 ian. nr. 27).
52. V. V. Stasov, *Izbrannie socinenia v 3-h tomah*, vol. III., p. 219.
53. M. V. Nesterov, *Davnie dni. Vstreci i vospominania* p. 169.

Capitolul 2

1. Scrisoarea lui A. N. Benois către D. V. Filosofov din 5 iulie 1898. Citat după manuscrisul lui D. Filosofov *Iunoșeskie godi Aleksandra Benois...* (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 14. f. 25).
2. Cf. Aleksandr Benois, *Vozniknovenie „Mira iskusstva"*. p. 11.
3. *Ibid.*, p 12.

4. P. Perțov, *Literaturnie vospominania* 1890—1902. Prefață de B. F. Porșnev, p. 283.
5. Citat după: Aleksandr Benois, *Vozniknovenie „Mira Iskusstva"*, p. 27—28.
6. Suplimente literare la „Niva", 1897, ianuarie-februarie.
7. Vezi scrisoarea lui L. S. Bakst către A. N. Benois din. 25 martie 1898 (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137 dos. 669, f. 13).
8. Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, ed. păstrare 14, f. 22.
9. Citat după manuscrisul lui D. Filosofov *Iunoșeskie godi Aleksandra Benois*... (Secția manuscrise a Muzeului rus f. 137, dos. 14, ff. 25—27).
10. Acest cuvînt ce poate fi auzit adesea din gura „miriskusnicilor" își are originea în timpul liceului lui Mai. Filosofov își amintește: „Gravura după tabloul lui David, *Jurămîntul de la Jeu de Paume* era, nu știu de ce, foarte apreciată de noi. Noi l-am descoperit în el pe „renegatul" Martin d'Oca (el ședea într-un colț, cu un aer abătut) și la noi chiar era în circulație verbul „a martindoxa". Cine încălca o înțelegere, potrivit terminologiei adoptate de noi, „martindoxa". (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 14, ff. 4, 5).
11. Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 940, ff. 4, 4 verso și 5.
12. Citat după manuscrisul lui D. Filosofov *„Iunoșeskie godi Aleksandra Benois*... „Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 14, ff. 28—30).
13. P. Perțov, *Literaturnie vospominania 1890—1902*. Prefață de B. F. Porșnev, p. 291—292.
14. Aleksandr Benois, *Vospominania o balete*, în „Russkie zapiski" [Paris], 1939, aprilie, p. 115.
15. A. Benois își amintea despre impresia făcută de operele lui Serov: „Vizitînd expozițiile peredvijnicilor (care grupau în acel timp elementele cele mai înaintate și mai proaspete), noi, fiind încă liceeni, eram entuziasmați de portretele și peisajele lui Serov" („Russkie zapiski" [Paris], 1939, aprilie, p. 118).
16. Despre cunoștința făcută de el cu artiștii moscoviți, Benois îi povestea amănunțit lui E. Lansere în scrisoarea către acesta trimisă la Paris în 19 februarie 1896. Scrisoarea conține o serie de observații și de amănunte interesante. Dăm extrase din ea: „...eu am făcut cunoștință cu toți, ei au fost la mine (toți cu ocazia invitației la München) și i-am apreciat dublu: și ca pictori și ca artiști oameni. Levitan (foarte frumos ca bărbat) este puțin interesant în societate, nu are conștiința propriei valori (căuta să mă convingă să-l trimit la München și pe Șișkin ! ! !) spune lucruri comune, fără pasiune deosebită; pozează puțin ca un garçon de bonne maison [...] Dar asta i se iartă pentru că el este *de fapt* (sub. lui Benois — nota autoarei) un atît de mare artist [...] Foarte drăguț, extraordinar de instruit, cu un suflet

artistic extraordinar de simpatic, de fierbinte, cu o plămadă moscovită, oarecum șiret-naivă, este Perepletcikov. El a expus lucrări lipsite de importanță, dar contez pe el; este nițel sfios și se pare că Levitan îl tulbură. Cred că el se va desfășura, mai ales că tehnica lui e bună și vederile sale juste. De altfel are de-acum peste 35 de ani!

Vasnețov Apollinari este slăbuț, gălbejor, înăltuț, cu o bărbuță rară și obrăjori roz. Un suflet teribil de delicat și de exaltat; cunoaște bine pictura apuseană, dar păstrează *vis-à-vis* de ea o deplină independență. El mi-a plăcut mie și nouă tuturor foarte mult. Vorbește foarte simplu, puțin cam naiv, dar sigur de el.

Dar cine ne-a uimit pînă la urmă, a fost Nesterov. Ce prostie facem cînd spunem că el este un fel de tip sărac cu duhul, care cîntă psalmi ș.a.m.d. În fond, este un domn îmbrăcat foarte decent, dar simplu; cu un cap straniu, diform de straniu (l-a turtit probabil moașa la naștere) cu niște ochi șireți, inteligenți, luminoși. Bărbuța galbenă este bine tunsă. Seamănă ba cu un negustor, ba cu un scamator, ba cu un savant, ba cu un monah. Cel mai puțin cu un monah. Cunoaște Occidentul nu foarte în amănunt; ceea ce știe, știe însă foarte bine, în profunzime și în mod *extrem* (subl. lui Benois — nota autoarei) de independent. A învățat bine ceea ce îl interesa, adică pictura bizantină de icoane, studiind monumentele rusești și străine. Are vorba înceată, dar sigură; încrezătoare și nestrămutată aproape pînă la cutezanță. Vorbește puțin, dar cu precizie și uneori cu răutate, cuprinzînd obiectul foarte pe larg și profund citeodată [...] Vorbind despre vechile monumente ale Rusiei, a fost foarte sincer mișcat, a căzut în extaz și s-a dezlănțuit. Eu cred că este un om extrem de inteligent, deși nu prea cult. Filosofia lui este deistă și, poate, creștinească, dar subminată de viermele îndoielii. Nu cumva cunoașterea prea de aproape a clerului să-i fi zdruncinat credința? Sau el însuși s-a gîndit prea mult la dumnezeu? Or, în vremea noastră asta este primejdios pentru credință. El n-a vorbit nimic despre acest lucru, dar cîteva cuvinte spuse în legătură cu impresia produsă asupra mea de tabloul lui (*Dangăt de clopote* — nota autoarei) au conturat oarecum ca din întîmplare pentru mine însumi portretul lui în mintea mea [...] Nu a vrut să trimită lucrări la München: „Ce adică noi să fim acolo un aperitiv, o picanterie de prisos! Acolo și așa ne privesc ca pe o ciudățenie și, acum iată un bun prilej să le oferim ciudățenii! Nu, mai bine îmi trimit lucrările la Nijni; pentru mine este mai interesant să mă cunoască ai mei!» — «Însă pe dumneavoastră nu vă cunoaște și nu vă apreciază nimeni! Dimpotrivă, aud doar risete și batjocură» — zic eu; «Ei, mare pagubă, parcă succesul la public nu este pentru artist mai degrabă o rușine? Pentru mine este deajuns să mă înțeleagă 3—4 oameni,

şi ca să înţeleagă cu adevărat şi pe deplin lucrurile mele, o poate face numai rusul". Vladimir Makovski, rectorul, care nu-l poate suferi, l-a ocărît, de mama focului într-o seară la Repin, ca fiind primul decadent rus (al doilea este considerat Solomko, iar al treilea — eu, firește cronologic) [...] Svetoslavski este puţin cam grosolan, ba chiar prea mult, dar băiat bun şi adevărat suflet de artist. Pe Serov nu l-am înţeles — el este şiret. După cum vezi, întreaga companie de aici este mai interesantă decît adunătura noastră petersburgheză. Nu degeaba şcoala din Mosvoca se situează incomparabil mai sus decît a noastră (Secţia manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dosarul 306 f. 8, 8 verso; 9, 9 verso, 10, 10 verso). Benois se înşela, bineînţeles, spunînd că Serov este „şiret". Cinstea şi sinceritatea lui Serov au devenit aproape proverbiale. Probabil pe Benois l-a dus în eroare faptul că Serov era un taciturn, Benois nefiind încă obişnuit cu acest fel de a fi. Caracterul tăcut şi închis al lui Serov a fost mai bine înţeles mai tîrziu de Andrei Belii căruia îi aparţine una dintre cele mai profunde şi mai interesante caracterizări ale lui Serov-omul, făcută pe deasupra, şi cu o mare măiestrie literară: „De neuitat la Estetica" (Asociaţia Estetica liberă din Moscova — nota autoarei), Valentin Aleksandrovici Serov[...] era sfios, ascuns, posomorît; se mişca stîngaci, ochii albaştri îi mijeau încordaţi la lumină puternică şi la orice impuls exterior; îşi acoperea ochii cu palma; arăta apoi o faţă foarte palidă, ca şi cînd ar fi suferit de insomnie, pironea fix pe cineva şi-şi ascundea din nou faţa; adesea îşi sprijinea coatele pe genunchi îngropîndu-şi capul în mîini şi privind în jos printre picioare; părea că dormitează, conturîndu-se pe pereţii gri-albaştri, dintre mobilele turcuaz, cu o barbă zbîrlită, blondă şi cu un costum larg galben-deschis sau gri care curgea pe el; stătea pînă la sfîrşitul şedinţelor, lat în umeri, aproape pătrat, de talie mărunţică, schimonosindu-şi faţa ca de durere, cu fruntea brăzdată de-a curmezişul de o cută în efortul de a înţelege ceva, de a pătrunde ceva, cu ochii aţintiţi în depărtare; intra fără zgomot, în vîrfurile picioarelor, pe furiş, legănîndu-şi corpul greoi.

Şi bărbuţa zburlită, şi părul galben-pal care-i cădea în jos, şi gura încleştată ca într-o hotărîre de a cumpăni totul — îi conferea greutate. Intră şi răstoarnă parcă jos o greutate invizibilă care-l deplasează pe preşedintele prezidiului, apoi sperlîndu-se singur de ce-a făcut, se retrage într-un colţişor, pentru a se ascunde în spatele altora, strîmbîndu-se şi privind ca printr-o lunetă, ţinîndu-şi răsuflarea. Se părea că iată, Serov stă şi oftează, scîrţîind scaunul, sforţîndu-se parcă să sară, dar reţinîndu-se, şi dînd neîncrezător din cap, strîmbîndu-se într-un zîmbet. Se părea că ar fi zis din colţul lui: — Rîd cu rîsul meu amar ! Suferea zîmbind. Iar greutatea invizibilă de care se sforţa să se despartă putea fi auzită:

Nu-l vezi pe Serov? Serov este la spate cu privirile pironite în podea, cu coatele pe genunchi, apoi cuprinzîndu-i pe aceştia cu palmele şi aplecîndu-se cu pieptul lui lat — tace. Iar tu aştepţi să răsune fraza lui scurtă, răguşită, uşor întunecată prin care defineşte, ţintueşte nejudecînd pe nimeni; tuturor le devine clar: Nu merge!" (Andrei Belîi, *Mejdu dvuh revoliutţii*, L., 1934, p. 227—228).

17. Vezi „Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens «Sezession», 1896, III — Auflage, München, S. 20 (NN 232—234 — Levitan), S. 24 (N 301— Perepletcikov), S. 28 (NN 348—349 — Serov).
18. Vezi: *V. A. Serov Perepiska* p. 47.
19. Aleksandr, Benois, *Vospominania o balete*, în „Russkie zapiski", 1939, aprilie, p. 117.
20. *Ibid* p. 120.
21. „Şi numai asupra unuia dintre cazacii noştri siberieni, asupra lui Surikov «Vrăjile» lui Serghei Pavlovici (Diaghilev — N. L.) n-au avut niciodată niciun efect. Toate încercările lui de a pătrunde în atelierul lui Vasili Ivanovici se terminau penibil: artistul refuza franc şi invariabil să-l primească, vorbind cu el prin uşa întredeschisă, numindu-l pe acest dendi al nostru în siberiană: Diaghiliov (M. V. Nesterov, *Davnie dni. Vstreci i vospominania*, p. 174—175).
22. Valeri Briusov, *Dnevniki. 1891—1910*, red. lui M. şi S. Sabaşnikov, 1927, p. 115. Este interesant că locuinţa lui Benois pe care Briusov a vizitat-o în aceeaşi azi era cu totul altfel apreciată: „La Benois totul este simplu, tablouaşe pe pereţi" (*Ibid.* p. 115).
23. P. Perţov, *Literaturnie vaspominania. 1890—1902*. Prefaţă de B. F. Porşnev, p. 275.
24. „Mir iskusstva", 1899, Nr. 1—2, p. 10.
25. *Ibid.*
26. În această parte a articolului lui Diaghilev există atacuri neiertat de tăioase împotriva lui Cernîşevski („un tip barbar care s-a atins de artă cu mîinile nespălate" — în „Mir iskusstva", 1899, Nr. 1—2 p. 13).
27. *Ibid.* p. 15.
28. *Ibid*, p. 16.
29. „Mir iskusstva", 1899, Br. 3—4, p. 43.
30. *Ibid.* p. 43.
31. *Ibid.* p. 50.
32. *Ibid.* p. 58.
33. *Ibid.* p. 59.
34. D. V. Filosofov, *Iunoşeskie godi Aleksandra Benois...* (Secţia manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dosarul 14, f. 34).
35. „Mir iskusstva", 1899, Nr. 1—2. Cronica artistică, p. 9.
36. „Academiile şi tehnica picturii" de Franz Lenbach şi „Academiile de Arte" de Hermann Helferich — în „Mir iskusstva", 1899, nr. 6.

37. Scrisoarea lui A. N. Benois către E. E. Lansere la Paris din 19 februarie, 1896 (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dosarul 306, f. 3 verso). Benois scrie aici despre acest tablou al lui Edelfelt: „*Chagrin* este așa de bun (iată aici el a reușit să redea sufletul Finlandei; un flăcău tînăr strivit de fatum-ul desnădăjduit pur finlandez, care înrăiește și distruge orice energie. Peisajul este în armonie desăvîrșită și în acord deplin)".
38. N. M. Herchenson-Cegodaeva, *Dmitri Grigorievici Levițki*, M. 1964, p. 20.
39. M. V. Nesterov, *Davnie Dni. Vstreci și vospominania*, p. 200—201.
40. I. Tugendhold, *Molodie godi Musatova*, în „Apollon", 1915, octombrie-noiembrie Nr. 8—9, p. 35.
41. „Mir iskusstva" Nr. 1—2, Cronica artistică, p. 1.
42. R. Muther, *Istoria jivopisi v XIX veke*, vol. III. Traducere de Z. Vengherova, Spb., 1901, p. 384.
43. Vezi: Serghei Șcerbatov, *Hudojnik vuședșet Rossii*, p. 116.
44. Vezi: Catalogul expoziției de tablouri a revistei „Mir iskusstva" Spb., 1899. Retipărit fără modificări în nr. 6 al revistei „Mir iskusstva" pentru anul 1889. Tot acolo au fost reproduse 24 de opere ale artiștilor participanți la expoziție.
45. În catalog este, pesemne, o greșeală: Polenov B. Se poate ca la expoziție să fi participat Vasili Dmitrievici Polenov.
46. [A. Benois], *Besedi hudojnika I. Ob impressionisme*, în „Mir iskusstva", 1889, nr. 6, p. 50.
47. Cf. Gabriel Mourey, *The Art of 1899. Part II The Paris Salons*, în „The Studio", v. XVII, june 1899.
48. I. Grabar, *Prisma iz Münchena III*. în „Mir iskusstva", 1899, Nr. 7—8, Cronica artistică, p. 76.
49. Vezi: V. V. Stasov, *Izbrannie socinenia v 3-h tomah*, vol. III., p. 232 și urm. (Inițial în gazeta „Novosti i birjevaia gazeta", 1899, 5 ianuarie, nr. 5).
50. Vezi: V. V. Stasov, *Izbrannie socinenia v 3-h tomah*, vol. III, p. 257 și urm. (Inițial în gazeta „Novosti i birjevaia gazeta", 1899, 8 febr. Nr. 39).
51. *Ibid.* p. 257.
52. „Literaturnoe nasledstvo", Nr. 27—28, M. 1937, p. 313.
53. „Mir iskusstva", 1899.
54. „Mir iskusstva", 1899, nr. 10, p. 2.
55. *Ibid.* p. 3.
56. *Ibid.* p. 2.
57. *Ibid.*
58. *Ibid.* p. 3.
59. *Ibid.*
60. *Briullovskoe torjestvo*, în „Mir iskusstva", 1899, Nr. 23-24.
61. „Mir iskustva", 1900, Nr. 1—2, p. 26.
62. *Ibid.*
63. „Mir iskusstva", 1901, nr. 2—3, Cronica artistică, p. 108—109.
64. În 1910, Benois scria: „Cel mai bun indiciu al oricărei decăderi culturale este pierderea credinței, înlocuirea

unei arte viabile cu un joc estetic. Pe mine mă sperie pur şi simplu cuvintele pe care astăzi ai tot mai des ocazia să le auzi: dacă vreţi — este absurd, dar aşa de frumos », «fireşte, este un fleac, dar este aşa de amuzant »... Doamne, va trebui oare să trăim în această ruşine artistică şi mai departe? Eu ştiu, mă căiesc. Noi înşine sîntem vinovaţi de aceasta. Tot acest „beardsleyianism" şi „wilidoviaism" sînt trup din trupul nostru [...] Acum, tot ce am iubit de la distanţă, tot ce am chemat, ceea ce a fost vis, devine aievea, realitate, o banalitate şi iată — acesta devine un coşmar. Publicul n-are nevoie de aceasta. Nu asta-i trebuie «masei » populare. Visurile cercului de poeţi şi artişti nu trebuie să devină patrimoniu public..." („Reci", 1910, 19 noiembrie).

65. „Mir iskusstva", 1899, nr. 6, p. 49.
66. Aleksandr Benois, *Vozniknovenie „Mira iskusstva"*.
67. „Mir iskusstva", 1899, nr. 6, p. 49 (notă).
68. [A. Benois], *Besedi hudojnika. IV. Parijskie vistavki*, în „Mir iskusstva", 1899, Nr. 10, p. 112—113. Este interesant de comparat această consideraţie a lui Benois despre creaţia lui Odilon Redon, cu părerea entuziastă despre acesta a criticului francez Ennequin: „De-acum înainte, dl. Odilon Redon trebuie să fie considerat drept unul dintre cei mai buni meşteri ai noştri, iar pentru cei care apreciază mai presus de orice acea nuanţă de insolit fără de care, potrivit lordului Byron, nu există frumuseţe sublimă, Odilon Redon, devine un maestru excepţional care n-are, dacă-l excludem pe Goya, nici precursori nici rivali. Undeva, la hotarul dintre realitate şi fantezie, artistul a găsit o zonă nelocuită şi a populat-o cu fantome teribile, cu monştri, cu nomazi, cu fiinţe complicate, ţesute din tot felul de păcate omeneşti, din ticăloşie animalică, groază şi mîrşăvie... Ca şi Baudelaire, domnul Redon merită cea mai înaltă laudă: el a creat «un frisson nouveau » (un nou tremur)" (Citat din cartea lui John Rewald, *Postimpresionism. De la Van Gogh la Gauguin*, L. M., 1962, V. 112—113). Este apropiată de caracterizarea lui Benois şi opinia despre Redon a lui Gustave Moreau: „Eu văd oameni buni şi plăcuţi asemănători d-lui Redon; el este sincer şi se deosebeşte printr-o minte deloc banală... Dar în ultimă instanţă, ce rezultate jalnice!" (*Ibid.* p. 115).
69. Vezi[A. Benois], *Besedi hudojnika. IV. Parijskie vistavki* în „Mir iskusstva", 1899, Nr. 10, p. 112.
70. I. E. Grabar, *Moia jizn. Avtomonografia*, p. 161.
71. Aleksandr Benois, *Pisma so vsemirnoi vistavki*, în „Mir iskusstva", 1900, nr. 17—18, Cronica artistică, p. 105.
72. *Ibid.* p. 108.
73. *Ibid.*
74. „Dacă mai menţionăm şi frumosul tablou *Spaniolele*, menţinut într-o gamă neagră [? — N. L.], dar nu îndeajuns de important pentru caracterizarea lui Korovin..."

(„Mir iskusstva", 1900, Nr. 19—20. Cronica artistică, p. 159).

75. *Ibid.* p. 157.
76. În 1899, Benois scrie: „Monet este totdeauna forțat, calculat și pur și simplu puțin talentat" (*Pisma iz Parija*, în „Mir iskusstva", 1899, Cronica artistică, p. 74).
77. „Mir iskusstva", 1900 nr. 21—22, Cronica artistică, p. 203.
78. „Mir iskusstva", 1901, nr. 1, Cronica artistică, p. 36.
79. Igor Grabar, *Arnold Bocklin*, în „Mir iskusstva", 1901, nr. 2—3, Cronica artistică, p. 92.
80. *Ibid.*, p. 95.
81. „Mir iskusstva", 1901, Nr. 5, Cronica artistică, p. 275.
82. Serghei Diaghilev, *Vistavki „Mira iskusstva"*, în „Mir iskusstva", 1901, nr. 2—3, Cronica artistică, p. 110.
83. Aleksandr Benois, *Istoria russkoi jivopisi v XIX veke*, p. 125.
84. *Ibid.* p. 130.
85. Aleksandr Benois, *Kustarnaia vistavka*, în „Mir iskusstva", 1902, nr. 3, Cronica, p. 48.
86. *Ibid.* p. 50.
87. I. Grabar, *Neskolko mislei o sovremennom prikladnom iskusstve v Rossii*, în „Mir iskusstva", 1902, nr. 3, Cronica, p. 52.
88. *Ibid.* p. 54.
89. *Ibid.*
90. Pseudonimul lui Benois a fost dezvăluit în manuscrisul amintit al lui D. Filosofov — *Iunoșeskie godi Aleksandra Benois...* (Secția manuscris a Muzeului rus, f. 137, dosarul 14, f. 35). Pseudonimul provine după toate probabilitățile de la împrejurarea că Aleksandr era mezinul numeroasei familii Benois, adică, potrivit expresiei curente, era „Veniaminul familiei".
91. A. P. Ostromuova își amintește: „Benois este primul care a trezit în mine interesul acut pentru frumusețile minunatului nostru oraș. Cînd noi umblam pe străzi, pe cheiuri, prin piețe, el îmi arăta minunatele creații arhitectonice [...] Eu am început să mă pasionez pentru orașul care mi-a dezvăluit dintr-odată frumusețile sale. Orașul în care m-am născut și am crescut mi-a devenit, dintr-odată, apropiat, înțeles, l-am îndrăgit" (A. P. Ostroumova, *Avtobiograficeskie zapiski*, 1900—1916, p. 14).
92. „Mir iskusstva", 1902, nr. 4, Cronica artistică, p. 85.
93. Cronica revistei „Mir iskusstva", 1903, nr. 3, p. 23.
94. Într-unul dintre ultimele numere ale revistei, I. Grabar scria: „Cea mai acută dezamăgire este acel spirit specific german în artă în care eu am crezut cîndva... Și Dürer nu e mare pentru că este puternic în el „germanismul". Dar iată că acest germanism n-a salvat paisprezece lucrări ale lui Klineer expuse la München [...] Totul este la el alci oarecum neverosimil, emfatic, afectat și trist. În totul se vede pretenția de genialitate și nu lipsește decît talentul" (Igor Grabar), *Po evropeiskim vistavkam*, în

„Mir iskusstva". 1904, nr. 7, p. 135—146).

95. Este interesant de citat, de pildă o opinie atît de puțin cunoscută a unui contemporan despre Benois-omul de teatru: „Dacă lui Benois i-a plăcut sincer și cu seriozitate toate genurile de artă, de teatru el a fost cu adevărat îndrăgostit. Teatrul a fost adevărata lui stihie, i-a fost izvor de veșnică bucurie, obiect de interes nestins. El a fost un adevărat om de teatru și această fațetă la acest om talentat și multilateral, era cea mai șlefuită". (Serghei Șcerbatov, *Hudojnik v uşedşei Russii*, p. 125).
96. Aleksandr Benois, *Novie teatralnie postanovki*, în „Mir iskusstva", 1902, nr. 2, Cronica artistică, p. 28.
97. Alexandr Benois, *Volşebnoe zerkalţe*, în „Mir iskusstva", 1904, Cronica, nr. 1, p. 3—4.
98. Alexandr Benois, *Ruslan i Liudmila*, în „Mir iskusstva", 1904, Cronica, nr. 11—12, p. 235.
99. D. V. Filosofov, *Iunoşeskie godi Aleksandra Benois...* (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 14, f. 33).
100. Cronica revistei „Mir iskusstva", 1903, nr. 12, p. 131.
101. Vezi: O. I. Podobedova, *E. E. Lansere. 1875—1946*, p. 43.
102. I. E. Grabar, *Moia jizn. Avtomonografia*, p. 156.
103. În primele numere a publicat cîteva articole Vladimir Soloviov care ulterior a fost în divergență de păreri cu revista, în legătură cu numărul jubiliar consacrat lui Pușchin („Mir iskusstva", 1899, nr. 13—14).
104. *V. A. Serov, Perepiska*, p. 340—341.
105. Scrisoarea artistului A. B. către D. S. Merejkovski, în „Novîi put", 1903, februarie, p. 156—158.
106. *Ibid.* p. 158.
107. *Iz arhiva A. P. Cehova. Publikaţia*, M. 1960, p. 272.
108. A. P. Cehov, *Sobranie socinenii v. 12-ti tomah*, V. 12, M., 1957, p. 540.
109. *Ibid.* p. 466.
110. *Ibid.* p. 508.
111. Despre lupta dusă în jurul organizării expoziției „Mir iskusstva" în anul 1901, în sălile Academiei de artă, povestește Filosofov în scrisoarea sa către Serov, din 30 noiembrie 1900: Lucrul cel mai interesant este acum scandalul de la Academie. Ședința a avut loc în 27 și a durat de la orale 8 la 11. Primul a vorbit Pozen despre faptul că el este partizanul a tot ce este nou, dar există „nou și nou". *Ciuma* (subl. lui Filosofov — nota autoarei) nu poate să fie lăsată să intre în Academie [...]

Lui Pozen i-a ripostat Tolstoi care a spus că din cele spuse de Pozen el conchide că Academia *răspunde* (subl. lui Filosofov — nota autoarei) pentru demnitatea expozițiilor organizate între zidurile ei. Dar el crede în ceea ce-l privește, că Academia nu poate avea nimic comun, de pildă, cu o expoziție ca cea de acuarelă [...] Astfel că victoria e deplină" (*V. A. Serov, Perepiska*, p. 338—339).
112. A. P. Ostroumova-Lebedeva, *Avtobiograficeskie zapiski*, vol. II, p. 25—26.

113. M. V. Nesterov, *Davnie dni. Vstreci i vospominania*, p. 174. Comp. cu amintirile lui Rilov: „A avut loc următorul caz: lucrez eu acasă în sumanul meu țărănesc preferat, cu pîslari albi în picioare. Deodată intră elegantul Diaghilev cu jobenul în mînă și mă roagă să-i dau ceva pentru expoziție. Eu n-aveam, se părea, nimic potrivit pentru „Mir iskusstva", dar el nici nu vrea să audă și mi-a cerut micul tablou *Torent finlandez* și două peisaje în pastel, apoi a început să cotrobăie singur în magazia plină de praf cu tot felul de vechituri, în „cămara" mea și a scos o schiță murdară pentru *Larma verde*. Ne-am smuls-o literalmente unul altuia din mînă. Dar a trebuit să accept. *Torentul* și schița sînt acum în Galeria Tretiakov (A. Rilov, *Vospominania*, M. 1954, p. 118.
114. M. V. Nesterov, *Davnie dni. Vstreci i vospominania*, p. 173.
115. Vezi D. Kogan, *Konstantin Korovin*, M., 1964, p. 164.
116. *Ibid.*, p. 166.
117. Dealtfel, „Mir iskusstva" nu l-a „recunoscut" dintr-odată pe Vrubel. Este adevărat că el a fost invitat la Expoziția artiștilor ruși și finlandezi, dar panoul lui, *Dimineața*, care a stîrnit atacuri deosebit de violente ale criticii (să amintim reacția lui Stasov) nu le-a plăcut nici „mir-iskusnicilor". Cum a scris mai tîrziu Benois, această „pînză m-a tulburat prin caracterul ei inform și chiar prin ceva «leftin» în figurile nimfelor ascunse printre alge" (Aleksandr Benois, *Vrubel*, în „Mir iskusstva", 1903, nr. 10—11, p. 178). La prima expoziție (internațională) organizată de „Mir iskusstva" și căreia Diaghilev i-a conferit o importanță deosebită, Vrubel n-a fost invitat. În a sa „Istorie a artei ruse", Benois îi reproșa lui Vrubel că se fandosește, că dorește să pară genial. Dar după apariția tablourilor *Liliacul*, *Nocturnă*, după *Demonul zdrobit*, „Mir iskusstva" își revizuește aprecierea dată lui Vrubel. În 1903, revista îi consacră un număr special (nr. 10—11) și un articol al lui Benois în care acesta se căiește pentru vechea apreciere dată lui Vrubel, afirmînd că artistul era într-adevăr genial. „Vrubel a devenit jertfa propriului talent — scrie Benois — care l-a atras prea departe și prea sus în raport cu contemporanii și cu compatrioții săi; atît de departe și de sus încît pînă la sfîrșit el s-a trezit într-o singurătate deplină, ca într-o închisoare singuratică, ca în vid și aici rezidă cauza grelei sale suferințe" (*Ibid.*, p. 178). Benois sublinia în special talentul lui Vrubel-monumentalistul, manifestat în frescele bisericii Kirillovskaia și îl declara un demn urmaș al lui Aleksandr Ivanov.

Capitolul 3

1. Vezi: Serghei Makovski, *Stranițî hudojestvennoi kritiki. Kniga vtoraia. Sovremennîe russkie hudojniki*, Spb., 1909 p. 115.

2. A. P. Ostroumova, care s-a consacrat special în acei ani renașterii gravurii în lemn, își amintea: „Anii 1900—1903 au fost pentru mine cei mai încordați și ca muncă și din punct de vedere al dezvoltării spirituale. Un grup de persoane în frunte cu Aleksandr Benois — „colectivul genial" (cum just l-a numit Perțov în cărticica sa „Amintiri literare") — nu m-a părăsit, m-a susținut și m-a stimulat. Noii mei tovarăși stăruiau în mod special pentru gravură, căutînd să mă convingă să n-o abandonez, ci dimpotrivă, să continui a căuta în ea noi căi, spunîndu-mi că pictori sînt, la noi, mulți, dar artiști-gravori nu" (A. P. Ostroumova-Lebedeva, *Avtobiograficeskie zapiski 1900—1916*, p. 11). Gravurile Ostroumovei figurau în mod sistematic la expozițiile revistei „Mir iskusstva" și de nenumărate ori au fost reproduse în paginile revistei. Primele au fost reproduse *Iarna* și *Primăvara* („Mir iskusstva", 1900, nr. 5—6). În aceste cazuri, Diaghilev „a dat dovadă de o neobișnuită energie, a mers în tipografie, a cerut să se facă nenumărate probe. Odată, din cauza tipăririi gravurilor mele a petrecut în tipografie, împreună cu Bakst, o noapte întreagă, dar a obținut ce-a vrut și a demonstrat că originalele (plăcile) suportă presiunea și că se poate, la dorință, să alegi culori și tonuri care să satisfacă pe deplin pe autor" (A. P. Ostroumova-Lebedeva, *Avtobiograficeskie zapiski* 1900—1916 p. 20).
3. Cu acest prilej, Benois scrie despre timpul șederii sale și a prietenilor săi în Franța, în anii 1897—1898: „Singur faptul că noi am intrat într-un strîns contact cu viața artistică pariziană, iar eu personal și într-un contact nemijlocit cu cîțiva excelenți artiști francezi (la note, Benois îi menționează pe „S. R. Menar, L. Simon, Daché, Devaler și puțin mai tîrziu Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Vallotton" — nota autoarei) ne-a scăpat definitiv de acel aer de „provincialism" care ne mai era încă propriu și după parcurgerea etapelor autoinstruirii noastre la Petersburg. Faptul a avut importanță cu atît mai mult cu cît gusturile noastre aveau și fără asta o anumită înclinație *apuseană* (subl. lui A. N. Benois — nota autoarei) și fiecare din noi simțea o adevărată necesitate sufletească în a se înrudi cît se poate mai îndeaproape cu aceea ce ne atrăgea de mult [...] Sarcina ne-a fost înlesnită de faptul că toți din grupul nostru stăpîneau din copilărie limbile franceză și germană. Nimic în Europa nu putea să ne tulbure, să ne încurce prin ceva neașteptat [...]" (Aleksandr Benois, *Vospominania o balete*, în „Russkie zapiski", 1939, aprilie, p. 109—110).
4. Scrisoarea lui A. N. Benois către D.V. Filosofov, din Normandia, din 15 septembrie-1898, citată de cel din urmă în manuscrisul său din 1916 în *Iunoșeskie godi Aleksandra Benois*... (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dosarul 14, f. 20).

5. A. O. Ostroumova-Lebedeva, *Avtobiograficeskie zapiski 1900—1916*, p. 23.
6. Vezi: Aleksandr Benois, *Iludojestvennie pisma. Pervaia vistavka, „Mira iskusstva"*, în „Reci", 1911, 7 ianuarie.
7. Aleksandr Benois, *K. Somov*, în „Mir iskusstva", 1899, nr. 20, p. 129.
8. Aleksandr Benois, *Istoria russkoi jivopisi v XIX veke*, Spl., 1902, p. 251.
9. M. Kuzmin, *Seti. Pervaia kniga stihov*, M., editura „Skorpion", 1908, k 65.
10. Aleksandr Benois, *Istoria russkoi jivopisi v XIX veke*, p. 273.
11. Vezi: Aleksandr Benois, *Jizn hudojnika. Vospominania*, vol. II, p 22—25.
12. Scrisoarea lui I. E. Grabar către A. N. Benois din 25 martie 1904 (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 893, f. 12).
13. În această ilustrație a lui Benois pot fi decoperite motivele unor tablouri din timpul lui Pușkin, cum ar fi: *Atelierul artiștilor-frați Cernețov* al lui A. V. Tîranov (1828), *În camere* de K. A. Zelentov (anii 1820).
14. Aleksandr Benois, *Jizni hudojnika. Vospominania*, vol. I, p. 255.
15. V. V. Stasov, *Dve decadentskie vistavki*, în *Izbrannie socinenia v 3-h tomah*, vol. III, M., 1952, p. 292 (Inițial în gazeta „Novosti i birjevaia gazeta", 1903, 19 și 25 aprilie).
16. S. Diaghilev, *„Ghibel bogov" I Ob ispolniteliah*, în Cronica revistei „Mir iskusstva", 1903, nr. 3, p. 29.
17. S. Diaghilev, *„Ghibel bogov", II. O postanovke*, în Cronica revistei „Mir iskusstva", 1903, nr. 4, p. 35—37.
18. *Ibid.*
19. Aleksandr Benois, *Novie teatralnie postanovki*, în „Mir iskusstva", 1902, nr. 2, p. 27.
20. „În compoziiile sale din prezent, d. Bakst și-a luat ca sarcină pisica. Cel mai surprinzător a ieșit tabloul său *Cina*. O pisică stă la masă în rochie de damă, mutrișoara ei sub forma unei farfurii rotunde poartă un fel de pălărie cu corniță, labele jigărite îmbrăcate în mînecі de femeie sînt întinse spre masă ca și cînd mîncărurile puse în fața ei nu-i sînt pe plac, așa încît ea trebuie să șterpelească altceva, din altă parte. Talia ei, întreaga constituție și figura sînt pisicești, la fel de respingătoare ca și ale sclifositului și monstrului englez Beardsley. O lucrare de nesuportat!" (V. V. Stasov, *Dve dekadentskie vistavki*, în *Izbrannie socinenia v 3-h tomah*, vol. III, p. 292.
21. Decadentă stil fin de siècle, alb-neagră, subțire, ca o hermină, cu zîmbet misterios à la Gioconda, mănîncă o portocală" (*V. V. Rozanov, Sredi hudojnikov*, Spb., 1914, p. 102).
22. Este o pretenție amuzantă să-l prezinți pe d. S. Diaghilev à la Pușkin cu dădaca: Ce l-a învățat această Arina, în materie de tîlc, de artă și de popular pe scumpul ei pupil?"

(V. V. Stasov, *Naşi ninešnie dekadenti*, în *Izbrannie sočinenia v 3-h tomah*, Vol. III., p. 319).

23. Andrei Belîi, *Načalo veka*, M.-L., 1933, p. 195.
24. Andrei Belîi, *Meždu dvuh revoluţii*, p. 67.
25. D. Filosofov, *Pervoe predstavlenie*, „*Hyppolita*", în „Mir iskusstva" 1902, nr. 9—10, Cronica, p. 6.
26. *Ibid.*, p. 10.
27. V. V. Stasov, *Dve dekadentskie vistavki*, în *Izbrannie sočinenia v 3-h tomah*, vol. III, M., 1952, p. 292.
28. Cronica revistei „Mir iskusstva", 1903, nr. 4, p. 43—44. Mai departe „Mir iskusstva" anunţă:„Dansurile în acest balet au fost puse în scenă de fraţii Legat [...] Un mare succes au avut d-nele Kşesinskaia, Preobrajenskaia, Pavlova 2, Trefilova, Ciumakova, domnii Bekefi, Siriaev, Gerdt, S. Legat şi Fokin". Cum vedem, la balet a luat parte toată floarea grupului de atunci al Teatrului Marinski, inclusiv Pavlova 2, viitoarea celebritate Anna Pavlova.
29. V. Rozanov, *Cto skazal Tezeiu Oedip?*, în „Mir iskusstva", 1904, nr. 2, Cronica, p. 33.
30. Aleksandr Benois, *Istoria russkoi živopisi v XIX veke*, p. 270.
31. E. E.Lansere, *Avtobiografia*, Cit. după cartea: O. I. Podobedova, *E. E. Lansere 1875—1946*, p. 45.
32. A. Benois, *Istoria russkoi živopisi v XIX veke*, p. 270.
33. S. K. Makovski, *Na Parnase „Serebrianogo veka"*, München, 1962, p. 278.
34. Andrei Belîi, *Pevţa*, în „Mir iskusstva", 1902, nr. 11, Rubrica literară, p. 302.
35. Despre lucrarea lui E. E. Lansere în *Istoria ţarskoi i imperatorskoi ohoti*, vezi: O. I. Podobedova, *E. E. Lansere 1875—1946*, p. 60 şi urm.
36. „Miriskusnicii" numeau în glumă organizaţia „Arta contemporană", „grabarnia". Vezi: scrisoarea lui A. N. Benois către Serov din 12 ianuarie 1903: „Grabarnia se deschide pe 18" (*V. A. Serov. Perepiski*, p. 352).
37. I. E. Grabar îşi amintea despre „Arta contemporană"; „În iarna anilor 1901—1902, Şcerbatov şi cu prietenul său V. V. von Meck s-au gîndit să organizeze ceva în genul unei expoziţii permanente de tablouri, mobilă, interioare arhitecturale de preţ şi de artă aplicată. El mi s-a adresat rugîndu-mă să primesc conducerea acestei întreprinderi pe care ei o vedeau ca pe ceva intermediar între mecenatul pur şi comerţ. Din păcate, nu s-a pus punctul pe „i" şi în entuziasmul general, nefiind nişte talente prea practice, noi am creat o întreprindere insuficient de viabilă şi mai ales îndepărtată de principiul recuperării măcar parţiale a cheltuielilor.

Eu zic „noi" întrucît în această afacere seducătoare ne-am înhămat noi toţi: Benois, Lansere, Bakst, Konstantin Korovin, A. I. Golovin şi eu. Au participat creator şi „patronii" — Şcerbatov şi Meck care se interesau de

arta aplicată, în special de costumele de damă pe care le compuneau şi le combinau ei înşişi" (I. E. Grabar, *Moia jizn. Avtomonografia*, p. 184).

38. Serghei Diaghilev, *Sovremennoe iskusstvo*, în Cronica revistei „Mir iskusstva", 1903, nr. 3, p. 22.
39. „Zodci", 1903, nr. 16, p. 211.
40. S. Şcerbatov, *Hudojnik v uşedşei Rossii*, p. 158—159.
41. S. Diaghilev, *Sovremennoe iskusstvo*, în Cronica revistei „Mir iskusstva", 1903, nr. 3, p. 22.
42. Vezi: I. E. Grabar, *Moia jizn. Avtomonografia*, p. 184—187; S. Şcerbatov *Hudojnik v uşedşei Rossii*, p. 148—178; S. Diaghilev, *Sovremennoe iskusstvo*, în Cronica revistei „Mir iskusstva", 1903, nr. 3, p. 22—24; E. Baumgarten *Sovremennoe iskusstvo*, în „Zodci", 1903, nr. 16, p. 211—213.
43. S. Diaghilev, *Sovremennoe iskusstvo*, în Cronica revistei „Mir iskusstva", 1903, nr. 3, p. 23—24.
44. E. Baumgarten, *Sovremennoe iskusstvo*, în „Zodci", 1903, nr. 16, p. 212.
45. D. Diaghilev, *Sovremennoe iskusstvo* în Cronica revistei „Mir iskusstva", 1903, nr. 3, p. 24.
46. S. Scerbatov, *Hudojnik v uşedşei Rossii*, p. 165.
47. S. Diaghilev, *Sovremennoe iskusstvo*, în Cronica revistei „Mir iskusstva", 1903, nr. 3, p. 24.
48. Potrivit comunicării făcute de Şcerbatov, camera prezentată de Korovin îi fusese destinată iniţial lui Vrubel care „nefiind în acel timp în situaţia de a putea lucra pentru expoziţie", i-a cedat-o lui Korovin (vezi: S. Şcerbatov, *Hudojnik v uşedşei Rossii*, p. 160).
49. S. Diaghilev, *Sovremennoe iskusstvo*, în Cronica revistei „Mir iskusstva", 1903, nr. 3, p. 24.
50. I. E. Grabar, *Moia jizn. Avtomonografia*, p. 185.
51. S. Diaghilev, *Sovremennoe iskusstvo*, în Cronica revistei „Mir iskusstva", 1903, nr. 3, p. 24. Apropiată în general de aprecierea făcută de Diaghilev în „Mir iskusstva" este opinia exprimată în „Zodci", deşi aceasta era mult mai tăioasă ca formă: „Dl. Golovin se afirmă cu foişorul lui rusesc — scria aici E. Baumgarten —, lucrare foarte caracteristică pentru acest artist.

Noi am văzut mai înainte desenele după care a fost făcută amenajarea „foişorului". Ele erau executate cu o minuţiozitate extremă pentru acest autor. Detaliile erau conturate şi trasate conştiincios, dar cum s-a dovedit în practică, artistul fie că nu şi-a reprezentat deloc lucrarea mărită la scară, fie că a vrut pur şi simplu să uimească prin „enormitate". În adevăr, îţi poţi imagina diferite excentricităţi, dar la ceva asemănător nu te poate duce gîndul. Pereţii încăperii joase de la mezanin sînt acoperiţi total cu crestături în lemn... de dimensiuni atît de mari, încît această ornamentaţie ar fi putut să fie plantată pe frontonul unei izbe cu etaj. Lucrul a decurs sub directa supraveghere a autorului şi, trebuie să recu-

noaştem, în mod destul de conştiincios. Ca formă, ornamentul aminteşte foarte mult de turta-dulce; aceleaşi mici animale, aceiaşi copăcei ş.a.m.d. Grupul de bufniţe care amintesc de buturugile arse, luminează de pe perete cu ochii lor roşii (lămpile). Vatra imensă, stingaci concepută, are un aspect cu totul aiurit, ea ocupînd o treime din încăpere.

Toate acestea au un aspect de butaforie. Frumoasă ca tonalitate, această încăpere este în general monstruoasă şi neinteresantă, întrucît prea nu este serioasă şi nici fantastică (probabil, autorul a vrut să exprime fantasticul). Dar toate astea sînt nimic în comparaţie cu dulapurile pe care le expune acest artist. Dulapurile din foişor le întrec, prin aspectul lor absurd, pe toate celelalte" (E. Baumgarten, *Sovremennoe iskusstvo*, în „Zodci", 1903, nr. 16, p. 212.)

52. E. Baumgarten, *Sovremennoe iskusstvo, în „Zodci"*, 1903, nr. 16, p. 212.
53. N. Filianski, *Po povodu Moskovskoi vistavki „arhitecturi i hudojestvennoi promîşlennosti novogo stilia"*, *în „Zodci"*, 1903, nr. 9, p. 118.
54. I. E. Grabar, *Moia jizn. Avtomonografia*, p. 187. În legătură cu mobila sufrageriei lui Benois şi Lansere, „Zodci" consideră că aceasta are un caracter „anglo-francez", adică acela în care lucrează acum majoritatea fabricanţilor de mobilă (E. Baumgarten, Sovremannoe iskusstvo, în „Zodci", nr. 16, p. 212.
55. Vezi: D. Filosofov, *Poghibşee predpriatie*, în Cronica revistei „Mir iskusstva", 1903, nr. 10, p. 96. Este semnificativ că pînă şi un om atît de apropiat, în acel timp, de „miriskusnici" cum era Filosofov, a avut o atitudine destul de rece faţă de exponate: „Trebuie spus adevărul— scria el — că totul a fost drăguţ, artistic, interesant, dar întreprinderea nu prezenta în sine ceva excepţional care să merite să lupţi pentru ea. Într-un cuvînt, lipsuri mari şi calcule greşite, în toată această întreprindere, cu toptanul şi, cu toate astea, uciderea ei înainte de vreme este în cel mai înalt grad un act de cruzime uşuratec şi acultural (*Ibid.* p. 97). Patosul articolului lui Filosofov era îndreptat împotriva mecenaţilor lipsiţi de simţul răspunderii (citeşte: Şcerbatov şi von Meck care au întrerupt activitatea întreprinderii). „Introducerea în Rusia a unei noi industrii artistice" — scria Filosofov — nu este o glumă, iar s-o realizeze într-un singur an este de-a dreptul ridicol să te şi gîndeşti. Această sarcină necesită o muncă susţinută de-a lungul unor întregi generaţii [...] Dar iniţiatorilor nu le-a ajuns energia şi afacerea a eşuat. Acest fapt demonstrează odată în plus cît de lipsit de bază este aşa zisul nostru mecenat [...]

La noi se găsesc oameni gata chiar să contribuie băneşte la iniţiativele noi, „îndrăzneţe şi tinere", dar cu condiţia obligatorie ca aceste „noi şi îndrăzneţe

începuturi" să cucercască, imediat după ce au luat ființă, simpatiile generale, astfel încît publicul să-i aducă generosului mecena cununi de laur, iar gazetele să-i publice portretul [...]

Adevăratul mecenat înseamnă o slujire conștiincioasă, dezinteresată și răbdătoare cauzei în care crezi, dar el este accesibil numai naturilor excepționale. Și în mecenat există nulități (*Ibid.* p. 97—98).

56. Citat după cartea: O. I. Podobedova, *E. E. Lansere 1875—1946*, p. 59.

Capitolul 4

1. V. V. Stasov, *Izbrannie sochinenia v 3-h tomah*, vol. III., p. 318.
2. Aleksandr Benois, *Vozniknovenie* „Mira iskusstva", p. 56.
3. Scrisoarea lui A. N. Benois către E. E. Lansere, din 3 martie 1906 (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dosarul 308, f. 20 verso). În continuare, Benois scrie: „Și cine strigă mai tare decît toți, cine te sapă cu cea mai mare răutate dacă nu prietenii cei mai apropiați: Bakst, Valicika, Serioja (Nuvel și Diaghilev — nota autoarei), Nurok. Și toate acestea din snobism, din dorința cochetă de a părea tînăr, din lingușitorie față de cei care mîine pot să se răstească la ei. Se înțelege, în această situație nu acționează calculul, nici reaua intenție, ci instinctul de autoconservare cel mai demn de dispreț. Dar, din această situație cauza nu are de cîștigat și ea moare. Noi nu mai avem (probabil revistă — nota autoarei) ori noi ar trebui să formăm o grupare, să devenim o autoritate, și aceasta nicidecum pentru noi personal, ci pentru principiu" (*Ibid.* ff. 20 verso, 20).
4. Despre faptul că plecarea în grabă a lui Benois la Paris a fost tocmai o fugă de evenimentele revoluționare aduce mărturie, în parte, reacția la această plecare a prietenilor lui apropiați. Astfel, D. V. Filosofov îi scrie lui Benois la 7/20 aprilie 1905: „Fuga ta în străinătate m-a zăpăcit definitiv. Zic fugă pentru că tu ai fost gata dintr-odată, cu mult mai înainte decît presupuneai; pentru mine cel puțin a fost oarecum pe neașteptate. Dacă asta a fost pentru sănătatea copilului, de ce să mergi la Paris? Oare n-ar fi trebuit să pleci direct în sud, la soare, acolo unde el ar fi putut cu adevărat să se îndrepte în timp ce, primăvara pariziană, în locuințe neîncălzite, este foarte puțin probabil să-i fie de folos unui copil. Cu un cuvînt, este aici ceva ce nu înțeleg..." (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 1672, ff. 10 verso, 11).
5. *V. A. Serov. Pereptska*, p. 284.
6. Scrisoarea lui A. N. Benois către E. E. Lansere din 2/19 iulie 1905 (Secția manuscris a Muzeului rus, f. 137 dos. 307, f. 35).

7. Scrisoarea lui A. N. Benois către E. E. Lansere din 18/5 aprilie 1905 (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 307, f. 14 verso).
8. *Ibid.* ff. 14 verso, 14.
9. Este interesant de comparat această declarație a lui Benois despre tatăl său și despre „bătrînii buni", cu mai vechile stări de spirit de răzvrătire împotriva familiei și a întregului mediu profesional-academic în care și-a petrecut copilăria. Așa, de pildă, în 1895, el îi scria nepotului său: „Vezi ca nu cumva principiile familiei noastre tipic franco-burgheze, atît de lăudată, să nu se dezvolte în Tine și să nu Te înghită ! Ea are multe părți bune, ca reprezentantă a ordinii publice, ca reazem al statului, al elitei; dar în ea sînt puține dacă nu chiar lipsesc lucrurile înălțătoare, minunate, or, pentru *artist ea este mai dăunătoare decît familia vreunui pietrar sau poștaș oarecare* !" (subl. lui Benois — nota autoarei) (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dosarul 305 f. 45). Acum însă, în 1905, fostul răzvrătit împotriva spiritului burghez, a „elitei", speriat de „excesele" revoluției afirmă: „În general, eu am reprezentat totdeauna și mai reprezint încă și acum „tipul ideal de burghez" — *ce qui est déjà quelque chose* și în orice caz, tocmai ceea ce-i trebuie în minutul de față Rusiei. Cît privește întrebările inutile despre sistemele politice, nu mă interesează absolut deloc (Scrisoarea lui A. N. Benois către E. E. Lansere, din Primelles din 2/19 iulie 1905, — Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 307, f. 35 verso).
10. Scrisoarea lui A. N. Benois către E. E. Lansere din 2/19 iulie 1905 (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 307, ff. 33, verso).
11. Scrisoarea lui A. N. Benois către E. E. Lansere din Versailles, din 9 noiembrie 1905 (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 307, ff. 42, 42 verso, 43, 43 verso, 44, 44 verso, 45).
12. „Dragul meu — îi scrie Benois lui Lansere la 10/23 ianuarie 1906 — tot ce-mi scrii tu despre socialism mă mișcă foarte mult prin înflăcărarea și puritatea ta. Și tu ai o infinită dreptate fiindcă îți pui speranțe. Eu însă am înțeles acum bine că, personal, n-am ce spera și tot ce-mi este scump trebuie să piară. Fie ca ceea ce va veni în schimb să fie ceva foarte frumos... Tu faci apel la dreptate. Dar iată că mie mi se pare că este deja nedrept că ceea ce este mai minunat trebuie să piară și trebuie să piară prin însăși forța lucrurilor, cum a pierit Roma din cauza barbarilor.

Eu sînt roman (decandența) și deși admit că roata istoriei se va întoarce încă o dată peste 1000 sau peste 500 de ani, astfel încît va apare, în felul ei, o Renaștere, aceasta nu mă consolează cîtuși de puțin, fiindcă în primul rînd această posibilitate este problematică (mitocanul — e neputincios) iar în al doilea rînd, pentru

mine este mai scumpă vrabia din mînă de astăzi şi de ieri decît cioara de pe gard. Eu cred că şi pe roman ar fi fost greu să-l consolezi, dacă i-ar fi prezis că tot ce era frumos la el avea să fie distrus şi că pe locul templului lui Jupiter avea să fie piaţa drăguţă dar provincială a Capitoliului, iar în locul divinei Junona Moneta aveau să înveţe tinerii germani" (Secţia manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dosarul 308, ff. 7 verso, 8, 8 verso).

13. Scrisoarea lui A. N. Benois către Lansere, din Versailles, din 1 decembrie 1905 (Secţia manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 308, ff. 49, 49 verso).
14. La 9 ianuarie 1906, Benois scria la Petersburg: „Intenţia de a pleca în Rusia a fost amînată fiindcă aceasta ar fi o nebunie. Eu nu pot obţine nimic acum la Petersburg şi aş intra în cine ştie ce poveste absolut neaşteptată pentru mine" (Secţia manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 308, ff. 4, 4 verso).
15. Scrisoarea lui A. N. Benois către E. E. Lansere, din Versailles, din 1 decembrie 1905 (Secţia manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 307, f. 51). Compară cu scrisoarea din 9 ianuarie 1906 către acelaşi adresant: „Deocamdată eu continui să mă bucur de Versailles şi delectarea mea merge crescendo. Aceasta este o legătură oarecum condamnabilă şi în mod categoric nu ştiu cum să renunţ la ea" (*Ibid.* ed. p. 308, f. 4).
16. În aceeaşi scrisoare în care Benois povesteşte că el este „îmbătat de Versailles", scrie mai departe: „Citesc mult despre revoluţia franceză şi găsesc mulţimea mult *prea deprimantă* (subl. lui Benois — nota autoarei), multe trăsături sînt comune cu problemele noastre. În „Rusi" era un foileton „Băbuţa Clio" care redă starea mea de spirit. Totul se repetă şi prin urmare noi vom avea un Robespierre al nostru şi un Bonaparte al nostru. Dar e puţin probabil că Rebespierr-ii şi Bonaparţii ruşi să se compare, prin decorativismul lor, cu cei francezi. Noi sîntem în zăbun, or, un Bonaparte în zăbun reprezintă o privelişte greu de suportat (scrisoarea lui A. N. Benois către E. E. Lansere, din 1 decembrie 1905, Secţia manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dosarul 307, f. 51 verso). Cum vedem, în aprecierea celor mai serioase evenimente Benois rămîne pînă la sfîrşit pe poziţiile „esteticului".
17. Scrisoarea lui A. N. Benois către E. E. Lansere expediată din Versailles la 9 ianuarie 1906 (Secţia manuscrise a Muzeului rus, dos. 308, f. 5 verso).
18. *Ibid.* ff. 6, 6 verso.
19. Articolul „Erezii artistice" fusese destinat iniţial revistei pe care o pregătea, în 1905, Igor Grabar, cu menirea de a înlocui „Mir iskusstva" care-şi încetase apariţia. Grabar îi scria lui Benois în august 1905: „Din ianuarie, Knebel va edita, iar eu voi redacta o mică revistă. Intenţia mea este următoarea. După ce a murit „Mir iskusstva", marea ei moştenire a trebuit să se despartă

inevitabil în trei părți. Filosofia a trecut la „Problemele vieții", literatura încă și mai devreme (ca de altfel și filosofia cu „Novîi put") a trecut la revista „Vesî". Arta plastică trebuie să dea o a treia revistă (sus cu creionul, de mîna lui A. N. Benois: „Dar «Iskusstva»?" — nota autoarei). De aceea eu cred în ea. Dar aceasta contrar boierie și luxului de la „Mir iskusstva", trebuie să fie modestă fiindcă numai așa poate să supraviețuiască. Knebel merge în pierdere. Noi am socotit toate cheltuielile și cu asta am terminat. La Petersburg, m-am văzut cu toți și toți inclusiv Serov — și nu ascund că asta-mi face deosebită plăcere — sînt foarte satisfăcuți de faptul că vom avea și noi ceva (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137 dosarul 893, ff. 26, 26 verso). Grabar a elaborat programul revistei pe care presupunea că o va denumi „Svobodnoe iskusstvo" (despre aceasta vezi *ibid.* f. 27 verso). Mai tîrziu, la propunerea lui Benois și Somov, s-a hotărît să se schimbe denumirea în „Vestnik iskusstv". La 6 septembrie 1905, Grabar îi scrie lui Benois: „...Trimite chiar pentru primul număr „Erezîile artistice" și mai dă-mi încă și cele două articole: „Simpatiile mele" și „Antipatiile mele" (*Ibid.* f. 33). Grabar s-a apucat cu multă ardoare de alcătuirea primelor numere ale revistei preconizate, dar în acest timp, la Moscova a început editarea revistei „Zolotoe runo", apropiată de simboliști, și proiectul editării unui organ „miriskusnik" a fost abandonat din cauza neputinței de a concura cu această revistă subsidiată de bogătașul N. Riabușinski. Benois a trebuit să dea „Erezîile artistice" la „Zolotoe runo" față de care a avut încă de la început o atitudine extrem de negativă. După ce a făcut cunoștință cu primul număr din „Zolotoe runo", Benois a scris: Și asta este continuarea la „Mir iskusstva"? Ceea ce este îngrozitor de trist este faptul că toate lecțiile *noastre* (subl. lui Benois — nota autoarei) s-au irosit degeaba și că nu te poți aștepta la nimic bun de la „moscoviți". Iar acest indiciu al culturii ruse este de cea mai monstruoasă importanță și cît se poate de trist. Nu pot să-l sufăr pe Belîi și toată această leftină lipsă de gust — reflex al Parisului din anii 1880 [...]. Iată de ce m-am bucurat că Grabar întemeiază o revistă. Se prea poate că în aceasta să fi fost multă naivitate și ridicol, dar cred că ar fi fost „artă". Apollo. În schimb, în „zolotoe g..." [„Rahatul de aur" în loc de „Lîna de aur", cum se chema revista — nota trad.] iese în evidență numai un escroc îmbogățit. Deocamdată trebuie să ne ținem și de asta pentru că alta nu-i, dar oare chiar Phoebus să nu se îndure. Cu ce l-am mîniat atît de tare ! !" (Scrisoarea lui A. N. Benois către E. E. Lansere din 3 martie pe stil nou 1906 — Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, ed. păstrare 308, ff. 19 verso, 20 verso, 20). „Erezîile artistice" au fost tipărite în „Zolotoe runo" cu următoarea notă a redacției: „Punctul

de vedere expus în prezentul articol diferă, în punctele esențiale de vederile redacției și îl publicăm numai pentru că noi considerăm interesant să dăm o imagine definitivă, credințelor artistice ale lui A. Benois" („Zolotoe runo", 1906, nr. 2, p. 80).

20. Redacția literară a revistei „Zolotoe runo" a avut o atitudine vădit negativă față de teoriile despre caracterul sinodal și a „anarhismului mistic", din primul an de apariție, pînă în momentul rupturii dintre revistă, pe de o parte, și V. Briusov, A. Belîi și întregul grup de scriitori-simboliști din Moscova, precum și D. Merejkovski, Z. Hippius și D. Filosofov, pe de altă parte. De aici și nota redacției la articolul lui Benois, în care redacția, vedea, pesemne, o anumită înrudire cu teoriile propagate de Viaceslav Ivanov și de G. Ciulkov.
21. Vl. Orlov, *Puti i sudbi. Literaturnie ocerki.* M.-L., 1963, p. 503.
22. A. Benois, *Hudojestvennie eresi*, în „Zolotoe runo", 1906 nr. 2, p. 80—81.
23. *Ibid.*, p. 82.
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*, p. 86.
26. *Ibid.*, p. 87.
27. Vezi: Natalia Sokolova, *„Mir iskusstva"* p. 164; E. P. Gomberg-Verjbinskaia, *Russkoe iskusstvo i revoliutsia 1905 g. Grafika, Jivopis*, L., 1960, p. 138.
28. Scrisoarea lui Diaghilev a fost citată în fragmente în lucrările menționate ale N. I. Sokolovei și E. P. Gomberg-Verjbinskăi și integral în articolul meu *„Mir iskusstva"* din culegerea *„Russkaia hudojestvennaia Kultura Konța XIX — nacala XX veka* (1895—1907)", Cartea a doua, M. 1969, p. 140.
29. Publicarea cuvîntării era însoțită de următoarea notă redacțională: „La 24 martie, folosind prilejul trecerii lui S. P. Diaghilev prin Moscova, cercul admiratorilor săi moscoviți, i-a propus, la inițiativa lui I. S. Ostrouhov, o sărbătorire modestă sub forma unei cine tovărășești. Într-o serie de intervenții adresate lui S. Diaghilev, vorbitorii au menționat meritele lui ca editor al revistei „Mir iskusstva", încetarea apariției căreia a lăsat un gol neumplut de nimic în ziaristica rusă, și remarcabilul act pe care-l reprezintă organizarea „Expoziției istorico-artistice de portrete" care a făcut epocă în istoria artei. S. Diaghilev a răspuns la cuvintele de salut prin cuvîntarea citată pentru a cărei publicare redacția revistei «Vesi» îi aduce mulțumirile sale" („Vesi, 1905, nr. 4, p. 45). Se poate ca autorul acestei note să fi fost I. E. Grabar, care locuia pe atunci la Moscova și colabora la „Vesi".
30. „Vesi", 1905, nr. 4, p. 45—46.
31. Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dosarul 941, f. 8. Benois îi comunică, la rîndul său, lui E. Lan-

sere despre primirea acestei scrisori a lui Diaghilev: „Am o scrsoare dela Serioja; el este parcă într-o stare de spirit deprimată: n-ai ce-i face (scrisoarea lui A. N. Benois către E. E. Lansere, expediată din Versailles, la 9 noiembrie, după stil nou 1905 — Secţia manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 307, f. 42 verso).

32. „Memoriul a fost scris din însărcinarea Ministrului Instrucţiunii Publice şi a fost înmînat acestuia şi Ministrului Curţii" (textul dactilografiat are titlu scris cu creionul, de mîna lui Diaghilev — Secţia manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 942, ff. 1, 1 verso, 2).
33. Secţia manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 307, f. 50.
34. *Ibid.* dos. 1561, f. 25.
35. Dat fiind conţinutul important al scrisorii, o dăm aproape integral: „Dragul meu prieten, Şura, mă voi strădui să-ţi povestesc despre starea mea psihică din prezent, despre care mă întrebi. Eu nu mă pot consacra cu totul şi mai ales printr-o faptă oarecare mişcării revo-l[uţionare] care a cuprins toată Rusia, pentru că înainte de toate mie-mi place frumosul şi eu pe acesta vreau să-l slujesc. Preţuesc mai presus de toate solitudinea sau o companie restrînsă şi ceea ce este etern şi inefabil în sufletul omului. Sînt un individualist, întreaga lume se învîrteşte în jurul „eului" meu şi în fond, nu mă interesează ceea ce depăşeşte limitele acestui „eu" şi a îngustimii lui. Atitudinea ta faţă de evenimente din punctul de vedere al istoriei o înţeleg prea bine; ştiu că noi trăim una din paginile ce se repetă veşnic în destinele popoarelor şi că poporul eliberat obţine libertatea nu pentru multă vreme şi că, el cade în mod fatal sub un nou jug. Dar în acelaşi timp, şi în asta noi probabil nu sîntem de acord, eu nu mă tem de cele ce se întîmplă (vorbesc în ceea ce ne priveşte, de teama nobilă, şi nu despre cea burgheză sau despre cea care priveşte, pielea noastră, teamă pe care eu n-o consider nici pe ea lipsită de noblеţe, dar care este foarte omenească) de cele de care nu tremur (deocamdată, evenimentele nu mă ameninţă cu împuşcarea sau cu spînzurătoarea de felinar), dimpotrivă, în măsura în care pot ieşi din propriul meu „eu", şi mă pot indigna sau entuziasma, mă entuziasmez pentru fiecare nouă victorie a revoluţiei, neîndoindu-mă de binele pe care-l aduce şi ştiind că ea ne poartă nu către prăpastie, ci către viaţă [...]. De la libertatea cucerită fie chiar şi pentru puţin timp, rămîne totdeauna, în condiţiile unei noi înrobiri a poporului eliberat, o mare şi palpabilă bucată de libertate şi în aceasta rezidă consolarea şi bucuria zilei de mîine [...]. Urăsc tot trecutul Rusiei. S-a făcut oare de către dinastie şi guvern la noi ceva nobil, cinstit, cu adevărat înţelept măcar în ultima sută de ani, în privinţa propriului popor? Bineînţeles că nu ! În general, mie nu mi-au plăcut niciodată «cnezii» [...]. Ce s-a creat pentru artă sub oblăduirea cnezilor în ultimele decenii? — tot ce e bun acum la noi în lite-

ratură şi artă — a crescut fără participarea şi sprijinul lor.

Întotdeauna ei au tratat geniile ca pe nişte *valets de chambre* ai lor — excepţiile sînt numărate — au primit tezaurele lor cu indiferenţă ca pe ceva ce li se cuvenea. Să ne amintim de soarta lui Mozart, iobagul episcopului de Salzburg, şi de a multor altora — Hoffmann al nostru a rătăcit prin toată Germania şi a murit aproape ca un muzicant cerşetor [...]. Cine are nevoie de pîine, nu înţelege şi n-are nevoie de aceste splendori ale cnezilor [...]. Noi, cei puţini însă, trebuie să ştim şi să ne consolăm că frumuseţea există pretutindeni şi în orice orînduire, în suficientă măsură pentru a-i inspira pe poeţi şi pe artişti. În afară de asta, trecutul rămîne totdeauna pentru noi, care-l iubim, şi pentru istorici, proprietatea noastră, inspiratorul nostru.

„Jupel" nu mă pasionează, mă interesează chiar foarte puţin. Pentru momentul de faţă el este o treabă prea măruntă, vanitoasă, orgolioasă. El va fi mai bun sub aspect artistic decît alte foi, dar existenţa lui alături de acestea şi asemănarea lui cu ele reprezintă ceva trivial, banal. Dacă l-am fi editat noi acum zece ani în ilegalitate, noi am fi avut o importanţă, dar acum el va fi strident, va alerga după ultima noutate şi bîrfă, în timp ce pretutindeni, în mod stihinic, curge sînge şi se prăbuşesc oraşe. Cînd l-au conceput, cu o jumătate de an în urmă, mi l-am imaginat altfel, mai mult sub formă de *Simplicissimus*; dar nimeni nici nu bănuia că evenimentele se vor precipita atît de repede, într-o astfel de formă: că el nu va fi singur, că va fi atît de multă vulgaritate în presă şi că a merge în valul el compact îţi face şi greaţă şi nu este nici interesant. Despre o privire a *Simplicissimus*-ului asupra evenimentelor din viaţa noastră, nimeni nu vrea acum nici să se mai gîndească, căci a bate cu ciocanul în clopot şi a fi înfricoşători şi grandioşi nu ne stă în putere. Pare palid şi inutil. Acum însă eu am rămas pe lîngă „Jupel" fiindcă toţi cei cu care m-am obişnuit să merg şi să colaborez în ultimii ani sînt aici şi unii au şi ardoare şi speranţe să facă ceea ce trebuie. Sînt foarte entuziasmaţi Serov, Nurok, Bakst, Dobujinski. Eu personal pînă în prezent încă n-am făcut nimic — ca să mint şi să mă prefac nu pot — iar ceea ce aş face ar părea inoportun şi liniştit.

Dealtfel, a apărut doar un singur număr şi ca să-ţi dai definitiv părerea este încă devreme. De unde să ştiu dacă atitudinea mea faţă de el nu se va schimba, dacă ar surveni lucruri uşurătoare, groaznice sau pline de importanţă. Primul număr însă este o mare dezluzie.

Noi toţi te aşteptăm ca şi înainte şi nu te gîndi că te-am uitat, deşi nu ţi-am scris. Bakst, aflînd că mă pregătesc să-ţi scriu, m-a rugat să-ţi transmit că el consideră necesar ca tu să fii aici; el consideră că pentru

tine este *dăunător* (subl. lui Somov — nota autoarei) să stai atît de mult timp departe. Eu personal nu știu ce să te sfătuiesc. Noi nu te vom uita, dar Petersburgul poate că te va și uita, iar aceasta, pe lîngă alte considerații, se va repercuta negativ asupra familiei tale. Dacă tu nu vei fi liniștit din cauza copiilor și a soției la Petersburg, fă un sacrificiu, desparte-te de ei, oricît ți-ar fi de greu, pentru mai multă vreme, pentru ca să vii și să prinzi din nou rădăcini solide în Petersburg. Dar cred că pentru familia ta nu este niciun risc să vină la Petersburg căci dacă ar fi să pierim, n-o să pierim cu toții, și oare se pune problema să pierim? În orice caz, nu mă hotărăsc să te sfătuiesc nimic și-ți cer iertare pentru acest *quasi* sfat, dacă este irealizabil.

Viața mea se scurge ca deobicei, liniștit; muncesc nu cum aș vrea — adică puțin; îmi pierd o mulțime de timp în mod absurd. Munca mea rezidă acum în modelarea formelor pentru tipare. Cel mai des mă văd cu Argutinski și cu Dobujinski și desigur, cu Kurbatov care pică totdeauna și pretutindeni cînd trebuie și cînd nu trebuie. În ultima vreme, mi-e parcă milă de el; are acum un vers modest care nu plictisește. Și ca aspect el este, într-un fel jalnic, bătrîn și bolnav. Cu toate că stăm pe un vulcan, eu și cu Argutinski acumulăm cu o pasiune deosebită raritați, această superficialitate trebuind să-și aibă farmecul ei! În ultima vreme au avut loc zilele de licitație la magazinul de antichități al lui Linevici, la care și eu și Vlad[imir] Nikol[aevici], cneazul Argutinski-Dolgorukov, (prietenul lui Somov și al lui Benois, renumit colecționar — nota autoarei), am pescuit cîteva lucruri fermecătoare. Alaltăieri, Argutinski a achiziționat — închipuie-ți ce întîmplare extraordinară — atît de interesantul *Bauern* al lui Brueghel pentru 200 ruble. Petersburgul nu s-a schimbat, el își trăiește viața obișnuită numai că locuitorii și-au procurat revolvere pentru cazurile cînd se întorc acasă noaptea tîrziu prin locuri pustii.

Am făcut cunoștință cu unii dintre oamenii noi, poeți și scriitori din afara grupului lui Merejkovski — asta cu ocazia revistei încă noi «Fakeli» care, de asemenea, te are în vedere — cu G. Ciulkov, Viaceslav Ivanov, Sologub, A. Belîi, Remizov și cu alții, dar n-o să-ți scriu astăzi despre ei, căci și așa scrisoarea mea s-a lungit fără sfîrșit — mă tem că tu vei descifra cu greu heroglifelemele!

Și încă ceva. Am făcut cunoștință la una dintre ședințele de la «Jupel» cu M. Gorki pe care nu-l iubeam și nu-l prețuiam. L-am văzut pentru puțin timp, dar mi s-a părut drăguț cu fața lui blîndă care nu se aseamănă cu nenumăratele lui portrete; cu un zîmbet bun trădînd suferință. Despre artiști a vorbit cu dragoste, delicat și parcă cu vorbele lor. Mi s-a părut neașteptat că ăsta-i

Gorki. Pe toți ceilalți, pe Bakst, pe Dobujinski, i-a uimit la fel ca și pe mine.

Știi oare că Bakst a fugit de la Liubov Pavlovna? El a înflorit, este vioi, stă cu prietenii pînă la 3 noaptea. Plecăciune la toți ai tăi. Al tău, Kostea. Decembrie, 1905" (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 1561, ff. 27—34 verso).

36. „La toate acestea — scrie Benois în legătură cu «Jupel» — se mai adaugă conștiința neplăcută a «îngăduitului» și a trivialului. A înjura și a batjocori a devenit prea banal. Sînt prea multe javre care se bucură și prea mulți viteji. Pe mine — aristocratul ca stare de spirit și gusturi — aceasta mă dezgustă" (scrisoarea lui A. N. Benois către E. E. Lansere, din 1 decembrie 1905 — Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 307, ff. 49, 49 verso).
37. Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 930, ff. 7, 7 verso, 8.
38. Articolul a apărut în cîteva gazete din Petersburg în 11 și 12 noiembrie 1905 (a fost retipărit apoi în revista „Zolotoe runo", 1906, nr. 1) și a fost semnat de M. Dobujinski, K. Somov, A. Benois, E. Lansere. Autorul lui a fost însă, cum arată just E. P. Gomberg-Verjbinskaia (*Russkoe iskusstvo i revoliutția 1905 g. Grafika. Jivopis*, p. 128, note), Dobujinski, fapt atestat în mod incontestabil de scrisoarea sa către Benois din 1 noiembrie 1905 în care se arată: „Dragul meu prieten, vă trimit ce-am scris și vreau să public. Vă trimit ca să apreciați — nu sînt oare toate astea naive și sînt oare oportune? Mie mi se pare că nu se poate tăcea și cred că nimeni nu mă va judeca. În orice caz, am scris sub imperiul unui impuls sincer.

Somov a fost cu totul de acord și a semnat după mine. Dacă dv. împărtășiți ideile mele dați-vă prețiosul autograf; fără dv. *nu se poate* (subl. lui Dobujinski — nota autoarei). Dv. ați fi scris toate astea mai bine, mai clar și, desigur, dv. dragul meu profesor, vă veți pronunța și vă veți dezvolta gîndurile aparte [...]" (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 930, f. 19). La scrisoare este anexat textul tipărit mai tîrziu în ziare cu schimbări nesemnificative.
39. „Zolotoe runo", 1906, nr. 1, p. 132.
40. *Ibid.*, p. 133.
41. Vezi: D. Filosofov, *Hudojestvennaia jizn Petersburga. Pismo pervoe*, în „Zolotoe runo", 1906, nr. 1, p. 107—108.
42. „Novosti i birjevaia gazeta", 1905, 20 noiembrie.
43. „Sîn otecestva", 1905, 15 noiembrie.
44. Citat după cartea *Skulptor Ilia Ginzburg. Vospominania, statii, pisma*. L., 1964, p. 179.
45. Această scrisoare a lui Lansere reprezintă, probabil, răspunsul dat la scrisoarea lui Benois expediată din Versailles la 9 ianuarie pe stil nou, 1906, care conține, printre altele, următoarele rînduri: „Eu v-aș sfătui și

pe voi toți să veniți aici deși știu că nici nu se poate și nici n-o să vă placă — prea luați în serios revoluția noastră. Mă grăbesc să fac o mențiune. Nici eu nu am deloc o atitudine nechibzuită față de „interesantul moment istoric pe care-l trăim acum" (jos, nota lui Benois: „Cuvintele M. S. Imp. Suv. Im. N[icolae] II care au uimit în chip neverosimil pe toți prietenii mei francezi" — nota autoarei), dar numai că eu îmi dau seama de toată zădărnicia eforturilor depuse de unele persoane izolate și cu atît mai mult de noi artiștii. Treaba noastră aici e să stăm deoparte și istoria va dispune, de toate astea, în felul ei, fără să ne ceară nouă voie și într-un mod cîtuși de puțin pe gustul nostru (subl. lui Benois — N.L.). Ce-i pregătește ziua de mîine Rusiei e greu de spus, dar luînd în considerație neputința și, s-o spunem direct, inutilitatea burgheziei *care cum-necum este singura apta să dea o adevărată formă culturală vieții* (subl. lui Benois — nota autoarei) se poate aștepta una din aceste două ieșiri: reacțiunea sau teroarea roșie cu urmările lor: anarhia sau trista republică socialistă. Situația noastră a artiștilor este în acest caz de neinvidiat. Noi urîm burghezia, dar sîntem obligați să urîm și imperiul democrației și cu atît mai mult toate sistemele nivelatoare. Treaba noastră în general este să ne placă excepțiile și idealurile inaccesibile. În asta rezidă sensul nostru. Și iată, printre altele, formulată cauza rezervei, pînă acum inconștiente a «Jupel»-ului" (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 308, ff. 5, 5 verso, 6).

46. Citat după cartea: E. P. Gomberg-Verjbinskaia, *Russkoe iskusstvo i revoliutia 1905 g. Grafika, Jivopis, p. 113.*
47. Z. M. Karasik, *M. Gorki i satiriceskie jurnali „Jupel" i „Adskaia poctta"*, în cartea: *M. Gorki v epohu revoliutii 1905—1907 godov. Materiali vospominania, issledovania*, M., Ed. cad. de St. a U.R.S.S. 1957, p. 359.
48. *Ibid.*, p. 359.
49. Scrisoarea lui Dobujinski către Benois, din 1 septembrie 1905. (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 930, f. 7).
50. Așa, de pildă, chiar un om atît de apropiat de „miriskusnici" ca A. P. Ostroumova-Lebedeva, scrie: „În toamna anului 1906, S. P. Diaghilev a organizat la Paris, pe lîngă expoziția franceză „Salonul de toamnă" — o expoziție rusească pe care a alcătuit-o după propria sa concepție". (A. P. Ostroumova-Lebedeva, *Avtobiograficeskie zapiski* vol. II, p. 98—99).
51. Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 308, ff. 1, 1 verso, 2, 2 verso.
52. *Ibid.*, f. 26.
53. Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 941, ff. 10—11.
54. *Ibid.*, dos. 308, f. 40 verso.

55. Vezi „Salon d'automne. Exposition de l'art russe, Paris, 1906.
56. Servașidze, *Vistavka russkogo hudojestva v Parije*, în „Zolotoe runo", 1906, nr. 11—12, p. 130.
57. *Ibid.*, p. 131.
58. Vezi Konst. S[ünneberg], *Parijskie gazeti o russkoi vistavke*, în „Zolotoe runo", 1906, nr. 11—12, p. 130—133.
59. A. A. Feodorov-Davidov, *Russkoe iskusstvo promișlennogo kapitalizma*, M., 1929, p. 48.
60. A. Benois, *Parijskie zametki*, în „Slovo", 1906, 19 martie.
61. V. Voinov, *Sobranie A. A. Korovina*, în „Apollon", 1917, nr. 2—3, p. 12.
62. Drept pretext pentru apariția seriei, a slujit, după toate probabilitățile, cunoașterea creației lui Goya de către Benois, în perioada călătoriei sale în Spania.
63. Somov descrie presupusul tablou astfel: „Într-o casă veche. Noaptea, o lumină stranie. O amuzantă ambianță bătrînească. Portrete. Porțelanuri vechi. Sub sticlă, un cîine împăiat. În cameră, stafii. Totentanz. Ele sînt în aer, la o jumătate de statură de pămînt; în fum printre ele abia-abia se zăresc obiectele aflate în cameră și pereții. Personajele acțiunii: 1) El, un cavaler poetic (militar) cu pieptul descoperit pe care se cască o rană adîncă. 2) Ea, într-un costum din altă epocă mai tîrzie, cu gîtul răsucit și cu o frînghie în jurul lui. 3) O fată bătrînă într-o toaletă cenușie, lipsită de gust, foarte jigărită. 4) Un cavaler al anilor '30. 5) O bătrînă sinistră bătînd din palme. 6) Un prunc cu spatele la privitor, într-un lung lințoliu și cu o bonetă înaltă pe cap. Toți ei, deși dansează, par a fi mai degrabă în convulsii și în poze înfricoșător de stranii. Cavalerul anilor '30 poate să fie cu beregata tăiată (și cu briciul în mînă).

    Unele portrete zugrăvesc stafiile care acționează aici. Astfel, baba cea rea este înfățișată în tinerețe, cavalerul anilor '30, în adolescență. Cu un cuvînt, întreaga povestire este chinuitoare și sumbră". (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 133, dos. 84, f. 2 verso).
64. *Ibid.*
65. Citat după cartea: E. P. Gomberg-Verjbinskaia, *Russkoe iskusstvo i revoliutia 1905 g. Grafika, Jivopis*, p. 132.
66. Vezi nota 35 de la acest capitol al cărții de față.
67. Andrei Belîi, *Nacialo veka*, p. 313.
68. *Ibid.*, p. 327.
69. Gheorghi Ciulkov avea, probabil, dreptate cînd scria despre acest portret: „Viaceslav Ivanov nu-mi apare deloc atît de naiv și de senzual cum l-a înfățișat artistul" (Gheorghi Ciulkov, *Godî stranstvii. Iz knighi vospominanii*, M., 1930, p. 200).

    Somov s-a apucat încă odată să-l picteze pe Viaceslav Ivanov în 1907 realizînd o acuarelă aproape pătrată ca format, de dimensiuni miniaturale (3,2 × 3,4 cm, Galeria Tretiakov), în care imaginea poetului este rezolvată

pur decorativ, totul construindu-se pe contrastul dintre capul acoperit cu păr roşu-aprins şi cerul albastru, împreună cu verdele de smarald al fundalului. Această imagine face aluzie la faptul că Somov n-a fost mulţumit de portretul din 1906 şi a încercat să abordeze imaginea lui Ivanov altfel.

Capitolul 5

1. V. A. Teliakovski, *Vospominania*, L.-M., 1965, p. 415 şi urm.
2. V. Svetlov, *Sovremennîi balet*. A fost editată cu participarea nemijlocită a lui L. S. Bakst, Spb., 1911, p. 27.
3. Articolul a fost tipărit în culegerea *Teatr. Kniga o novom teatre*, Spb., 1908, p. 95—123.
4. M. Fokin, *Protiv tecenia. Vospominania baletmeistera. Stati, pisma*, L.-M., 1962, p. 184.
5. O asemenea menţiune se face, de pildă, pe schiţa de costum a pajului Armidei, păstrată la Muzeul teatrului din Leningrad.
6. Aleksandr Benois, *Hudojestvennîe pisma. Russkie spektakli v Parije*, în „Reci", 1909, 19 iunie (2 iulie), nr. 165.
7. „În vederea faptului că în urma insuccesului din războiul cu Japonia şi a revoluţiei, atitudinea faţă de ruşi a devenit în străinătate, aproape dispreţuitoare — îşi amintea Stanislavski — nouă ne-a revenit misiunea ca, în măsura posibilităţilor, să susţinem reputaţia ruşilor... Toţi au înţeles aceasta şi s-au purtat exemplar" (K. S. Stanislavski, *Moia jizn v iskusstve*, Opere alese în opt volume, vol. 1, M., 1954, p. 288). „Aceasta însemna reabilitarea Rusiei bătute de Japonia, a Rusiei cu spînzurători, cu represiuni, cu pogromuri ş.a.m.d. — scrie un alt contemporan despre aceleaşi turnee ale Teatrului de artă —. Reabilitarea prin înalta cultură a muncii, printr-o artă minunată, prin înălţarea eticii, printr-o admirabilă disciplină, prin ştiinţa stăpînirii de sine..." (V. Şverubovici, *Liudi teatra* (iz vospominanii), în „Novîi mir", 1968, nr. 1, p. 138).
8. Aleksandr Benois, *Hudojestvennîe pisma. Russkie spektakliv Parije* în „Reci", 1909 19 iunie (2 iulie), nr. 165.
9. Vezi, de pildă: Raymond Boyer, *Les ballets russes interprétés par Valentine Gross*, în „Art et Décoration. Revue mensuelle d'Art Moderne, juillet 1913, pp. 13—20.
10. „Art et Décoration", avril 1913, pp. 121, 129, 130.
11. Pentru istoricul relaţiilor reciproce ale lui M. Denis cu „Mir iskusstva" în această perioadă, prezintă interes scrisorile lui din anii 1908 şi 1909 adresate lui A. N. Benois şi păstrate la Secţia manuscrise a Muzeului rus. Prima scrisoare a fost scrisă pe o blanchetă a hotelului „Naţional" din Moscova; pe ea sînt indicate data şi luna — 30 decembrie/12 ianuarie, dar nu este trecut anul. Dar anul (1908) este uşor de stabilit după locul de expediţie şi după conţinutul scrisorii. Aceasta a fost

scrisă în timpul vizitei lui Denis la Moscova (în 1908) în scopul de a lucra, la comanda lui I. A. Morozov, la seria de panouri pe tema „Istoria Psiheii" (în prezent, la Ermitaj). Conținutul scrisorii este următorul (originalul — în franceză): Dragă domnule Benois, prințul Scerbatov, dl. Ostrouhov și mulți alții m-au sfătuit să mă adresez dv. pentru a-mi înlesni la Petersburg două lucruri: vizitarea Ermitajului și a Operei cu un spectacol bun și mai ales cu decorurile lui *Golovin* (subl. lui Denis — nota autoarei).

Ocupat cu munca mea la dl. Ivan Morozov, eu dispun de cel mult două zile pentru această absență la Leningrad: probabil, în primele zile ale săptămînii viitoare. Ce zi trebuie aleasă pentru ca Muzeul să fie deschis și să se dea un spectacol interesant? [...]" (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dosarul 1841, f. 1). A doua scrisoare, mai lungă, a fost expediată de Denis deja din Franța. Ea este datată 3 februarie (stil nou) 1909. Denis scrie: „Dragă prietene, admirația mea pentru decorațiile pe care mi le-ați arătat în Rusia, mi-a inspirat o idee, cred, interesantă. Cînd Diaghilev va aduce, odată cu actorii Teatrului Marinski, decorurile dv., decorurile lui Golovin și altele, la Paris, de ce n-ați expune în același timp, la Paris, schițele Dumneavoastră? Îl voi ruga pe Drué să-mi împrumute sala lui (cîteva cuvinte sînt indescifrabile — nota autoarei), bine plasată pe strada Royale, 20, în jurul lunii mai. Ce-aveți de spus de această propunere? Eu aș expune seria Dumneavoastră, seria lui Golovin, seria lui Korovin, „Cneazul Igor" al lui Roerich ș.a.m.d. Dv. trebuie să alegeți și să cereți de la colecționari pînzele din proprietatea lor. Transportul nu va costa nimic întrucît această jumătate de sută de pînze pot veni cu bagajul trupei lui Diaghilev.

Ce revelație ar fi aceasta pentru publicul parizian! Le-ar prisosi mult mai bine decît transpunerea în teatru a acestor schițe. Și asta ar putea să aibă drept urmare un imbold pentru directorii parizieni de a se preocupa ceva mai mult de estetica scenei.

În general, eu vă pun la dispoziție cu plăcere sala pentru expoziția de machete a decorurilor rusești contemporane. Vă convine asta? Amintiți-i de mine d-lui Diaghilev, asigurați-o de stima mea pe d-na Benois [...] Maurice Denis. 3 februarie 1909" (*Ibid.* ff. 2, 3, 3 verso).

12. Citat după cartea *Dictionnaire du ballet moderne*, Paris, 1957 p. 41.
13. Aleksandr Benois, *Hudojestvennie pisma. Russkie spektakli v Parije*, în „Reci", 1909, 25 iunie (8 iulie), nr. 171.
14. Aleksandr Benois, *Hudojestvennie pisma. Russkie spektakli v Parije „Jar-Plița"*, în „Reci", 1910, 18 (31 iulie), nr. 194.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*

17. Vezi: I. Slonimski, *Fokin i ego vremia*. În cartea: M. Fokin, *Protiv tecenia. Vospominania baletmeistera. Stati, pisma*, p. 77.
18. Igor Stravinski, *Hronika moei jizni*, L. 1963, p. 72.
19. „*Bez bojestva, bez vdohnovenia*" (*Teh akmeistov*). În cartea Aleksandr Blok, *Socinenia v 2-h tomah*, vol. II, M., 1955, p. 362—263.
20. Vezi Aleksandr Benois, *Jizn hudojnika. Vospominania*, vol. II, p. 15 și urm.
21. Aleksandr Benois, *Hudojestvennie pisma. Novie baleti „Petruşka"*;, în „Reci", 1911, 4 (17) august, nr. 211.
22. Aleksandr Benois, *Jizn hudojnika. Vospominania*, vol. II, p. 7.
23. *Ibid.*
24. Este interesant de remarcat că motivul vegetației tropicale din camera Arapului, Benois l-a luat tot din bilciurile Petersburgului. El își amintea în memoriile lui tîrzii: „Tot aici se întindea o construcție lungă a „menajeriei", pe fațada căreia erau zugrăvite în culori vii o pădure tropicală virgină cu palmieri, liane, baobabi, iar din interior se auzeau sunete sălbatice: răgetul leilor și tigrilor, mugetul specific al elefanților și strigătul maimuțelor și al papagalilor (Aleksandr Benois, *Jizn hudojnika. Vospominania*, vol. II, p. 21).
25. Aleksandr Benois, *Hudojestvennie pisma. Novie baleti. „Petruşka"*, în „Reci", 1911, 4 (17) august, nr. 211.
26. *Ibid.*
27. Este interesant de remarcat că în 1919, cînd în antrepriza lui Diaghilev a fost pus în scenă de către Miasin baletul „Dugheana fermecată", apropiat ca subiect de „Zîna păpușilor", în schițele de costum pentru acest balet, Bakst s-a întors la „stilul celui de-al doilea imperiu" al scenografiei pentru „Zîna păpușilor" din 1903. Dar Diaghilev a renunțat, de astă dată, la participarea lui Bakst și l-a atras pe A. Derain care, deja într-o manieră absolut diferită, în spiritul desenelor făcute de copii și al primitivismului lui Henri Rousseau, a realizat cortina, decorurile și costumele „Dughenei fermecate". Acest episod este foarte caracteristic pentru evoluția „Baletelor ruse".
28. Igor Stravinski, *Hronika moei jizni*, p. 68.
29. M. V. Nesterov, *Davnie dni. Vstreci i vospominania*, p. 171.
30. Aleksandr Benois, *Hudojestvennaia jizn*, în „Reci", 1910, 1 (14) ianuarie, nr. 1.
31. Citat după cartea: A. V. Lunacearski, *Ob izobrazitelnom iskusstve*, vol. II, M., 1957, p. 183. Despre recunoașterea universală a creației în domeniul decorației de teatru a „miriskusnicilor", aduce mărturie și achiziționarea, în 1910, de către ministerul francez al artelor frumoase pentru Muzeul artei decorative, găzduit la Luvru, a schițelor de decor ale lui Bakst pentru baletul „Șehe-

rezada" şi ale lui A. Benois pentru „Pavilionul Armidei" (vezi „Reci", 1910, 9 (22) iulie nr. 185 „Hudojestvennîe vesti").

Capitolul 6

1. Vezi Aleksandr Benois, *Hudojestvennîe pisma. Vîstavka „Soiuza" IV* în „Reci", 1910, 19 martie (1 aprilie), nr. 76.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. Textul scrisorii: „Stimate domnule Aleksandr Nikolaevici ! Citind articolele dv. din ziarul „Reci" despre expoziţiile „Uniunii", cu regret, nu putem să nu vă spunem că noi considerăm penibile şi neconforme cu exigenţele etice ale corporaţiei asemenea manifestări în presă din partea unui membru al aceleeaşi corporaţii (publicată în articolul: Aleksandr Benois, *Hudojestvennîe pisma. Razîasnenie*, în „Reci", 1910, 21 mai (3 iunie), nr. 137. Scrisoarea este semnată de: S. Ivanov, S. Konenkov, S. Maliutin, Ap. Vasneţov, S. Vinogradov, L. Pasternak, N. Dossekin, N. Klodt, A. Stepanov, A. Arhipov, M. Aladjalov, K. Korovin).
5. Aleksandr Benois, *Hudojestvennîe pisma. 1-ia vîstavka „Mira iskusstva"*, în „Reci", 1911 , 7 (20) ianuarie, nr. 6.
6. Serghei Makovski, *Vîstavka „Mira iskusstva*, în „Apollon", 1911, nr. 2, p. 15.
7. Aleksandr Benois, *Vozniknovenie „Mira iskusstva"*, p. 56.
8. Prietenul apropiat al lui Blok, E. P. Ivanov îşi amintea despre impresia avută la prima întîlnire cu poetul în 1904: „...exact ca şi cînd ar fi pus pe faţă o mască de ceară, lucru deosebit de vizibil în apropierea gurii întredeschise. Această particularitate a feţei lui era luată de mulţi drept mîndrie rece" (E. P. Ivanov, *Vospominanta ob Aleksandre Bloke*. În cartea *Blokovskii sbornik. Trudî naucinoi konferenţii posviaşcionnoi izuceniu jizni i tvorcestva A. A. Bloka*, mai 1962, Tartu, 1964, p. 362). Alt contemporan remarca: „...în ochii lui Blok, atît de luminoşi şi într-un fel frumoşi, exista ceva lipsit de viaţă — tocmai aceasta trebuie să-l fi frapat şi pe Somov" (G. Ciulkov, *Godî stranstvii*, p. 125).
9. Viaceslav Ivanov, *Deus in lupanari* (Iniţial în „Zolotoe runo", 1909, nr. 2—3, p. 79).
10. E. V. Juravliova, *Konstantin Andreevici Somov*, în cartea *Ocerki po istorii russkogo portreta konţa XIX — naciala XX veka*, M., 1964, p. 255.
11. „Dobujinski priveşte de pe hîrtia albă, simplă în aşa fel încît te cuprinde groaza şi se simte că această privire va frapa prin acuitatea ei, prin perseverenţa ei şi chiar după ce noi nu vom mai fi de mult. Asta este un fel de magie...", scria Benois cînd portretul lui Dobujinski a apărut la expoziţie. Vezi Aleksandr Benois, *Hudojestvennîe pisma, 1-ia vîstavka „Mira iskusstva*, în „Reci", 1911, 7 (20) ianuarie, nr. 6.

12. În martie 1910, locuind în casa Hirschmannilor, la Moscova, unde venise să picteze primul portret în ulei al amfitrioanei, Somov îi scria surorii sale A. A. Somova-Mihailova: „Henr[ietta] Leop[oldovna] este o femeie remarcabil de drăguță: cu cît o vezi mai mult cu atît o prețuiești, ea fiind simplă, dreaptă, binevoitoare, nefiind mîndră și, ceea ce este cu totul straniu, dată fiind frumusețea ei, nu este deloc preocupată de sine, niciodată nevorbind despre ea (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 133, dosarul 134, f. 25 verso).
13. Despre „vitalitatea teribilă și fantomatică" a scris în nota la portretul amintit mai sus al lui V. F. Nuvel, încă Vs. Dmitriev (*Protivorecia „Mira iskusstva"*, în „Apollon", 1915, nr. 10, p. 16).
14. Aleksandr Benois, *1-ia vistavka „Mira iskusstva"*, în „Reci", 1911, 7 (20) ianuarie, nr. 6.
15. Scrisoarea lui K. A. Somov către A. A. Somova-Mihailova, din 1 februarie 1910. (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 133, dos. 134, f. 9 verso).
16. Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 133, dos. 134, f. 1.
17. *Ibid.*, ff. 3, 3 verso.
18. *Ibid.*, f. 16.
19. *Ibid.*, f. 41 verso.
20. *Ibid.*, f. 46.
21. *Ibid.*
22. Vezi scrisoarea către sora lui, din 22 martie 1911, Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 133, dos. 135, f. 1).
23. *Ibid.*, f. 4.
24. Iaremici scria despre Somov: „El spune adesea: «Lucrînd la portret, mă gîndesc deseori, în timpul eșecurilor chinuitoare, la maeștrii de mîna doua — îi am în fața ochilor pe Ingres, Roslen, A. Maureau». Aceasta era pasiunea lui de a găsi puncte de perfecțiune neobișnuită la maeștrii de mîna doua. Țin minte cu ce entuziasm descria, cu zece ani în urmă, frumusețile unei opere de Anton Raphael Mengs (într-adevăr de o înaltă perfecțiune) care înfățișa portretul Mariei-Amalia, regina Spaniei. Pe fotografie, Somov identifica cele mai mici nuanțe de culoare ale originalului, mîndrindu-se cu faptul că a găsit la un maestru atît de plictisitor o asemenea perlă desăvîrșită" (S. Iaremici, *Konstantin Andreevici Somov, Iskusstvo. Jivopis Grafika Hudojestvennaia peciat*, Kiev, 1911, nr. 12, p. 513—514). Portretul amintit al Mariei-Amalia de Saxonia, regină a Spaniei, lucrarea lui Mengs de la începutul anilor 1860 se păstrează la Prado, Madrid și este reprodus în: Dieter Honisch, *Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus*, 1965, N 136. Pentru trimiterea la această ediție aduc mulțumiri lui M. I. Liebmann.
25. Scrisoarea lui I. E. Grabar către A. N. Benois din 24 octombrie 1911 (Secția manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dosarul 895, ff. 11, 11 verso). Se cuvine să remarcăm că printre artiști circulau și alte păreri des-

pre portretele de aparat ale lui Somov. Aşa, de pildă, un artist atît de rafinat şi în acelaşi timp foarte depărtat de Somov ca tendinţe picturale, cum era M. V. Nesterov, aprecia foarte mult potretul Nosovei într-o scrisoare către Turîghin, subliniind măiestria execuţiei: „... îţi spun despre un nou şi mare portret de Somov, al unei oarecare Nosova, expus aici la «Mir iskusstva» — iată frate o adevărată capodoperă! — o lucrare aşteptată de mult, în faţa căreia te poţi odihni. Atît este ea de desăvîrşită ca putere de pătrundere şi de reţinere, ca noblеţe şi măiestric. Acesta nu-i Leviţki, nu-i Kramskoi, dar este ceva apropiat ca frumuseţe de primul şi ca seriozitate de al doilea. Omul s-a ridicat aşa dintr-o dată pînă la o înaltă măiestrie" (scrisoarea expediată din Moscova la 3 martie 1911, în cartea: M. N. Nesterov, *Iz pisem*, L., 1968, p. 198).

26. Aici este vorba despre tabloul lui Somov *Răvaşul de dragoste* (*Fata cu scrisoarea*, 1911—1912, astăzi în Galeria Tretiakov). A fost prezentat la expoziţia organizată de „Mir iskusstva" la Moscova, în 1912 (Nr 309 după catalog: *Tînără fată în rochie roşie*).
27. Scrisoarea lui I. E. Grabar către A. N. Benois, din 13 decembrie 1912 (Secţia manuscrise a Muzeului rus, f. 137, dos. 895, ff. 24 verso, 25). Monografia despre Somov a ieşit abia în 1918 (vezi: Serghei Ernst, *K. A. Somov*, Spb., 1918).
28. Diploma de academician a lui K. A. Somov se păstrează în fondul lui personal din Secţia manuscrise a Muzeului rus, f. 133, dos. 77.
29. Vezi D. Kuroşev, *Hudojnik „radug" i „poţeluev"*, în „Apollon", 1913, nr. 9, pp. 26—30.
30. M. Kuzmin, *Seti. Pervaia Kniga stihov*, M., ed. „Skorpion" M., 1908, p. 65.
31. Vezi Vsevolod Dmitriev, *Protivorecia „Mira iskusstva"*, în „Apollon", 1915, nr. 10, p. 18.
32. Este interesant de remarcat că în ultimele două tablouri ale lui Somov apar personaje noi pentru pictura sa. În locul cavalerilor şi damelor ce apăreau de obicei în trecut, aici apar tinere ţărănci — în *Dimineaţa de vară* sub mesteceni, la eleşteu, se văd figurile ce se pregătesc să se scalde, a unei ţărăncuţe şi a unui flăcău care-şi scoate cămaşa roşie. În *Peisaj cu curcubeu*, apar, pe malul riului, două tinere ţărănci cu ciuperci. Dar apariţia unor imagini noi pentru Somov n-a influenţat substanţial caracterul picturii sale.
33. Nefiind cîtuşi de puţin specialist în domeniul decoraţiei de teatru care are, după cum se ştie, problematica ei specifică, autorul nu îndrăzneşte să facă o analiză cît de cît amplă a acţiunii lui Benois la Teatrul de artă, mărginindu-se la cîteva remarci generale „pentru întregirea tabloului" activităţii lui Benois în perioada 1907—1917. Cu atît mai mult cu cît, în ultimii ani, au ieşit o serie de lucrări de valoare în care activitatea

de scenograf a lui Benois a fost analizată foarte profesionist și detaliat. Printre altele, pot fi citate articolele lui M. V. Davidova despre arta scenografiei de teatru de la începutul secolului XX, în cărțile *„Istoria russkogo iskusstva"*, vol. X., cartea doua, M., 1969 (despre Benois — pp. 186—189), și *Russkaia hudojestvennaia Kultura Konța XIX — naciala XX veka*, vol. II (în pregătire).

34. N. F. Monahov, *Povest o jizni*, L. M., 1961, p. 180.
35. Vezi „Reci", 1909, joi, (1(14) ianuarie, nr. 1, rubrica 7-a.
36. Aleksandr Benois, *Ce ar putea să fie Academia de arte?* (Referat citat la Congresul național al artiștilor), în „Reci", 1912, 6 ianuarie. Vezi, de asemenea, *Trudi Vserosiiskogo siezda hudojnikov v Petrograde. Dekabr 1911 — ianvar 1912*, vol. III, Pg., pp. 92—96.
37. Aleksandr Benois, *Hudojestvennie pisma. Iskusstvo dlia proletariev*, în„Reci", 1912, 30 martie.
38. Versurile Cerubinei de Gabriac reprezintă o mistificare literară. Despre aceasta povestește amănunțit redactorul revistei „Apollon", S. K. Makovski în cartea sa *Portreti sovremennikov*, New York, 1955.
39. N. Radlov, *E. E. Lansere*, în „Apollon", 1915, nr. 10, p. 1.

Redactor: GHEORGHE SZECHELY
Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI

Bun de tipar: 10. XII. 1980.
Apărut: 1980.
Coli de tipar: 14.5
Planse: 30

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șos. Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România.

mir iskusstva

„Mir iskusstva" a provocat la un moment dat – așa cum arată Louis Réau – „o mișcare de renovare a artei decorative, în special a decorului de teatru și a ilustrației de carte, care a cîștigat toată Europa. Pentru prima dată, Rusia a exportat – adaugă istoricul de artă francez – forme noi de artă și a trimis în străinătate artiști care nu mai veneau ca elevi, ci ca inițiatori". Se are în vedere, firește, inițierea și organizarea „baletelor ruse", adică a acelor „sezoane pariziene" care au demonstrat succesele culturii ruse în muzică, balet, operă, pictură și teatru, succese integrate unui susținut efort conștient de realizare a unei sinteze a artelor.

Vasile Florea

Lei 16,50